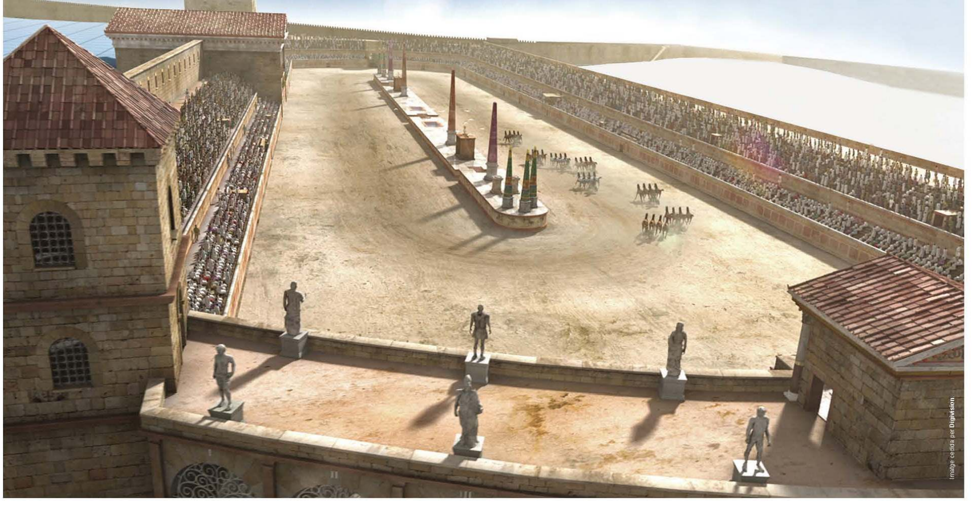
TARRACO BIENNAL



ACTES

3r Congrés Internacional d'Arqueologia i Món Antic

La glòria del circ
curses de carros i competicions circenses

In memoriam Xavier Dupré i Raventós

TARRACO
BIENNAL

ACTES

3r Congrés Internacional d'Arqueologia i Món Antic

La glòria del circ
curses de carros i competicions circenses
In memoriam Xavier Dupré i Raventós

Tarragona, 16-19 de novembre de 2016

Edició a cura de
Jordi López Vilar

Tarragona, 2017

Primera edició: Novembre de 2017
ISBN: 978-84-697-6930-0
Maquetació i impressió: Indústries Gràfiques Gabriel Gibert
Disseny de la coberta: Departament de Disseny Gràfic i Imatge Corporativa de l'Ajuntament de Tarragona
Imatge de la coberta: Digivisión

Primera edició digital: març de 2019
ISBN: 978-84-8424-751-7

Edita:
Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili:
Av. Catalunya, 35 - 43002 Tarragona
Tel. 977 558 474 · publicacions@urv.cat
www.publicacions.urv.cat

Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili és membre de la Unión de Editoriales Universitarias Españolas i de la Xarxa Vives d'Universitats, fet que garanteix la difusió i comercialització de les seves publicacions a l'Estat espanyol i arreu del món.

LLISTA D'AUTORS

Andreu Pintado, Javier
jandreup@unav.es

Aquilué, Xavier
xaquilue@gencat.cat

Benedito Nuez, Josep
jbenedit@uji.es

Buchón Moragues, Fernando Fco.
fbuchon@upv.es

Buonfiglio, Marialetizia
marialetizia.buonfiglio@comune.roma.it

Caminneci, Valentina
vcaminneci@virgilio.it

Campo, Marta
martacampodiaz@gmail.com

Canela Cafaro, Pere
pcanela@gencat.cat

Carrasco Gómez, Inmaculada
icarrasco@upo.es

Carruesco, Jesús
jcarruesco@icac.cat

Cebrián, Rosario
rcebrianf@gmail.com

Cinca Martínez, José Luis
cinca@supervia.com

Coletta, Andrea
hundra64@tiscali.it

Colominas, Lídia
lcolominas@icac.cat

Díaz, Moisés
moisesu@msn.com

Dinnino, Domenica
mimma.dininno@gmail.com

Ferrer Maestro, Juan José
ferrer@uji.es

Folch Soler, Joaquim
jfolchs@gencat.cat

Fragoso, Rui
ruifragoso@sapo.pt

García García, Francisco
fgarciag@upv.es

Gebellí Borràs, Pere
peregebelli@gmail.com

Giles Pacheco, Francisco J.
pacogiles@hotmail.es

González Galera, Víctor
vggalera@hotmail.com

Gorostidi Pi, Diana
dgorostidi@icac.cat

Heras Mora, Francisco Javier
fjheras@gmail.com

Hortelano, Ignacio
ignacio.hortelano@gmail.com

Jaén Candón, Manuel
jaeniman@gmail.com

Jiménez Hernández, Alejandro
ajharqu@gmail.com

Jiménez Salvador, José Luís
Jose.L.Jimenez@uv.es

Jiménez Sánchez, Juan Antonio
jjimenez@ub.edu

Lamuà Estanyol, Marc
marclamua@gmail.com

Lasheras, Ada
alasheras@icac.cat

Machancoses López, Mirella
mirella.machancoses@gmail.com

Madrid Balanza, María José
mariajosemadridbalanza@gmail.com

Massó Carballido, Jaume
jmasso@museudereus.cat

Mateos Cruz, Pedro
p.mateos@iam.csic.es

Melchor Monserrat, José Manuel
arqueologo@burriana.es

Menchon Bes, Joan
jmenchon@tarragona.cat

Miró, M. Teresa
mtmiro@gencat.cat

Montardit Bofarull, Núria
nmontar2@xtec.cat

Moret Pujol, Lourdes
lmoret@antequem.cat

Muñoz Santos, M. Engracia
engraciamusa74@gmail.com

Nogales, Trinidad
trinidad.nogales@mecd.es

Noguera Celdrán, José Miguel
noguera@um.es

Palahí Grimal, Lluís
lluis.palahi@udg.edu

Palencia García, Juan F.
jonpalence@gmail.com

Panadès Manresa, Marta
mpanade7@xtec.cat

Peña Ruano, José
peruano@ugr.es

Pergola, Stefania
stefania.pergola@comune.roma.it

Piñol Masgoret, Lluís
lluispi1967@hotmail.com

Rodríguez Gutiérrez, Oliva
orodriguez@us.es

Roig Font, Núria
nroig227@xtec.cat

Roig, Josep Francesc
jfroig@tinet.org

Ronda Femenia, Ana M.
arfemenia@hotmail.com

Rosique Rodríguez, M. Victoria
mvrosique@gmail.com

Ruiz de Arbulo, Joaquín
joaquin.ruizdearbulo@urv.cat

Ruiz Rodríguez, Julio César
julioruiz92@hotmail.es

Sánchez Natalías, Celia
natalias@unizar.es

Teixell, Imma
iteixell@tarragona.cat

Teixidó Ullod, Teresa
tteixido@ugr.es

Tendero Porras, Mercedes
mercedes.tendero@gmail.com

Terrado, Patricia
patricia.terrado87@gmail.com

Tortosa Giménez, Jordi
jtortosa@xtec.cat

Valero Tévar, Miguel Ángel
mvalero@cuenca.uned.es

Veses Ferrer, Montse
moontsevf@gmail.com

Vivó Codina, David
david.vivo@udg.edu

Vizcaíno Sánchez, Jaime
javisa@um.es

ÍNDEX

PRESENTACIÓ

El 3r Congrés Internacional d'Arqueologia i Món Antic "La glòria del circ: curses de carros i competicions circenses" va tenir lloc al Centre Tarraconense El Seminari de Tarragona entre els dies 16 i 19 de novembre de 2016.

Tarragona, la romana *Tarraco*, capital de l'antiga província *Hispania citerior*, ha heretat un ric i important patrimoni històric i monumental que la converteixen en una de les ciutats destacades de l'Imperi romà. Conscient de la transcendència del seu passat, la Fundació Privada Mútua Catalana, entitat tarragonina sense ànim de lucre que té com a objectiu la promoció de la cultura, va organitzar l'any 2012 el Congrés arqueològic internacional *Tarraco Biennal* i n'ha coordinat el patrocini, junt amb altres entitats, de la tercera edició, centrada en aquesta ocasió en els circs romans. Sens dubte, el circ de Tàrraco és un dels principals monuments de la ciutat i és considerat com un dels més ben conservats d'Occident. La seva anòmala disposició en mig de la ciutat, formant part del complex arquitectònic provincial que ocupava l'acròpolis i constituint el límit amb l'espai habitat de la colònia, constitueix també un element singular.

Els primers plans de recuperació del monument sorgiren a finals dels anys 70 amb el Pla Pilats i lentament han anat quedant al descobert diversos sectors que permeten al visitant contemplar testimonis parcials d'aquest edifici plenament inclòs en el teixit urbà des del segle XVIII. Les excavacions dels darrers 30 anys, moltes de les quals inèdites encara, han aportat dades significatives que calia treure a la llum. És voluntat també d'aquests congressos que puguin servir per orientar la realització de millores en el monument objecte d'estudi, en aquest cas el circ.

Tanmateix, es fa del tot necessari contextualitzar el circ de Tàrraco i per això s'ha previst que una part important del congrés tracti l'espectacle circense des de diferents punts de vista: l'espectacle, iconografia i epigrafia, l'arquitectura dels circs i el cas concret de Tarragona.

Les sessions científiques es van desenvolupar al llarg de dos dies i van girar entorn de quatre eixos temàtics: Iconografia de les competicions circenses (Trinidad Nogales), Aspectes sociològics (Juan Antonio Jiménez), l'arquitectura dels circs (Joaquín Ruiz de Arbulo) i el circ de Tàrraco (M. Teresa Miró).

També es van desenvolupar tres conferències obertes al públic en general al final de cada dia; una primera de Joan Gómez Pallarès just després de l'acte inaugural del congrés, el dia 16; una segona a càrrec de Xavier Aquilué el dia 17 i una última el dia 18 a càrrec de l'equip del Pla Director del Circ.

Entorn d'aquestes 4 ponències es van presentar 26 comunicacions i 9 pòsters. En total, 64 investigadors presentant treballs de diferents camps dins de les Ciències de l'Antiguitat entorn dels circs romans. Van estar representades diverses universitats, instituts de recerca i museus, amb un total de 100 inscrits. Aquestes actes recullen les reflexions de tots ells, més algunes aportacions sobre el Circ Màxim de Roma, que va ser el model de tots.

El comitè científic organitzador de *Tarraco Biennal* dedica aquest 3r Congrés Internacional a la memòria del Dr. Xavier Dupré i Raventós (Barcelona 1956-Roma 2006), científic titular del CSIC, sotsdirector de la *Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma*, que va ser primer arqueòleg territorial de la Generalitat de Catalunya a Tarragona (1981-1986) i director del Taller Escola d'Arqueologia (1986-1989). Estret col·laborador de l'alcalde Josep Maria Recasens, Xavier Dupré va dirigir en aquells anys les tasques de protecció, recerca i recuperació de les restes del circ romà de Tarragona. Aquests treballs van significar el coneixement efectiu del monument i la restauració de la seva capçalera segons projecte de l'arquitecte Andrea Bruno premiat per l'Associació Hispània Nostra.

LUDI CIRCENSES EN *HISPANIA*: TIPOLOGÍAS MONUMENTALES Y TESTIMONIOS ICONOGRÁFICOS

Trinidad Nogales Basarrate[1], *Museo Nacional de Arte Romano*

Tarraco Biennal se ha consolidado como referente en el panorama nacional e internacional, pues desde el rigor de la investigación se proyectan socialmente los resultados de la ciencia. Merced a la fundamental tarea del ICAC y a las entidades organizadoras de este 3er. Congreso Internacional de Arqueología en el Mundo Antiguo[2], se ha elegido el tema circense como eje vertebrador, un asunto que concita enorme interés, y que tiene en Tarragona un espléndido ejemplo de integración monumental urbana[3].

Sobre el circo existe una monografía tradicional (Humphrey 1986), que ha sido durante varias décadas libro indispensable para adentrarse en la problemática del monumento y de los elementos definidores de las competiciones. Para *Hispania* los estudios de Piernavieja (1977a y 1977b) fueron fundamentales para afrontar el tema.

Transcurridos 30 y 40 años, respectivamente, desde la edición de aquellos volúmenes, son muchas las novedades bibliográficas al respecto de *Hispania*. Nuevos estudios monográficos de circos romanos peninsulares, algunos todavía inéditos, se han ido incorporando a la inicial visión de Piernavieja (Gómez Pallarès 2001) y al corpus de Humphrey[4]. Sin ir más lejos, en esta ciudad de Tarragona se ejecutó un ambicioso proyecto de recuperación del monumento, que culminó con la edición monográfica del mismo (Dupré 1988). Un panorama similar ha sucedido en otras ciudades hispanas: *Corduba, Emerita, Olisipo*… entre otras y por mencionar sólo algunas capitales tanto de provincia como de *conventus* (Nogales 2008).

Por su parte, el Museo Nacional de Arte Romano, que el año 2016 celebraba sus XXX años en la nueva sede, en los últimos decenios de investigación sobre el patrimonio romano, ha venido desarrollando una ambiciosa línea sobre los edificios de espectáculos. Comenzó en 1982 con el Simposio Internacional "El teatro en la Hispania romana" (Álvarez 1983), continuó en 1992 con "El anfiteatro en la Hispania romana" en el año del bimilenario del monumento emeritense (Álvarez y Enríquez 1994), y concluyó en 2001 con "El circo en Hispania romana" (Nogales y Sánchez-Palencia 2001).

Estos volúmenes recogen los aspectos más interesantes de los recintos de espectáculos, bien visibles en muchas de nuestras ciudades históricas, especialmente en las tres capitales hispanas: *Tarraco*, *Corduba* y *Augusta Emerita*. Los tres volúmenes, que en su día fueron un corpus indispensable para analizar los edificios peninsulares, han sido ampliados por las novedades hispanas.

Pero también el espectáculo entraña otras vertientes, más lúdico-sociales que han sido analizadas en estos y otros muchos trabajos científicos y de divulgación (Nogales y Castellano 2002). Y dentro de esta idea de hacer la ciencia y sus avances accesibles a la sociedad, numerosas actividades complementarias, especialmente expositivas, se han llevado a cabo en estos años, auspiciadas por instancias públicas y privadas, como las muestras patrocinadas

1. Proyecto I+D "Augusta Emerita y los inicios de la provincia romana de Lusitania en época de Augusto" (2015-2017, HAR2014-52958-P).

2. Agradecemos a los organizadores su invitación a participar en este Congreso. Del mismo modo, valoramos la colaboración del Director del ICAC, Prof. Gómez Pallarès, y el equipo organizador por su comprensión y calidad humana para con nosotros.

3. Justa dedicación de las jornadas al Dr. Xavier Dupré, pues él fue con su equipo un destacado impulsor de la arqueología de Tarragona, y en especial de la recuperación del circo de esta ciudad.

4. Queremos destacar y agradecer su colaboración al Prof. Dr. J. M. Abascal para *Segobriga*, los Prof. Dres. P. León, R. Corzo y R. Hidalgo para las novedades de la *Baetica*: *Italica*, *Gades* e *Hispalis*, los Prof. A. Ventura, A. Monterroso y J. F. Murillo en *Corduba*, Dña. Inmaculada Carrasco para *Astigi*, el Prof. Dr. P. Rodríguez Oliva para *Singilia Barba*, los Dres. R. Anglada y R. Lineros de *Carmo*, el Prof. Dr. S. Ramallo y la Dra. E. Ruiz de *Carthago Nova*, la Dra. L. Fernandes para *Olisipo*, la Dra. F. Barata para *Mirobriga*, el Dr. A. Ribera para *Valentia*, el arquitecto R. Mesa y C. López para la planimetría e imágenes de *Emerita*, los Dres. S. Palomero y R. García Serrano para *Toletum*. Y un agradecimiento especial a la Dra. M. José Merchán, investigadora-colaboradora de mi Departamento por su ayuda.

por La Caixa y comisariadas por la Prof. Rodà, entre otros especialistas, que trataron los espectáculos en sus distintas vertientes. Todas estas ofertas contaron siempre con una gran acogida de público, lo que evidencia que el tema de los espectáculos romanos es asunto de enorme interés.

En el año 2002, en el catálogo de la exposición *Ludi romani*, el Prof. Ramallo realizaba una síntesis de los edificios de espectáculos en *Hispania*, elaborando un cuadro de los edificios circenses hispanos conocidos a la sazón. En su cuadro, Ramallo presentaba las características generales de los circos conocidos: sus dimensiones, cronología, edilicia, capacidad de espectadores y abandono. Hoy, tras casi 15 años, el panorama se ha ampliado y tenemos un mayor conocimiento al respecto (Nogales 2008).

En nuestra síntesis de los circos hispanos en 2006 (Nogales 2008), avanzamos con los nuevos datos. A partir del documento de Ramallo (2002) elaboramos un nuevo cuadro-resumen con los circos hispanos, con toda la información disponible hasta la fecha (fig. 1). A fecha de hoy, 2017, habría que plantear bastantes novedades.

Es bien notorio que los circos son proporcionalmente, en comparación con teatros y anfiteatros, los edificios de espectáculos menos frecuentes. Es lógico su menor número si tenemos en cuenta que para celebrar una actividad circense no era preciso un edificio, ya que bastaba una llanura y una empalizada central y ligera estructura de madera para albergar estas competiciones. Este hecho explica que haya inscripciones alusivas a estos *ludi circenses* en lugares donde no hay edificios, presumiblemente porque se celebraban esporádicamente estas competiciones al aire libre en estos espacios habilitados a tal fin, como inferimos de la epigrafía (Piernavieja 1977a; Gómez-Pallarès 2001; Ceballos 2004).

Observando el cuadro general (fig. 1), es la provincia Tarraconense, también la más extensa, la que conserva mayor número de edificios, si bien algunos –como el de *Caesaraugusta*– no han sido aún localizados, aunque se mencionan en las fuentes las competiciones circenses de esta ciudad (Escudero y Galve 2007). *Segobriga* ha deparado importantes novedades en los años recientes, con una monografía al respecto de su circo (Ruiz de Arbulo y Cebrián 2009), del que podemos determinar sus elementos principales. Bética y Lusitania nos van revelando nuevos complejos, tal es el caso de la capital bética *Corduba*, *Astigi* o el último localizado de *Carmo*. En Lusitania *Olisipo* y *Ebora* han proporcionado nuevos datos. Tampoco debemos olvidar los yacimientos de *Metellinum*, *Capera*, *Norba* o *Salmantica*, como centros lusitanos que pueden deparar ciertas novedades urbanas.

Desde un punto de vista cronológico, los circos hispanos se centran en un período de desarrollo entre los siglos II y III dC.

En lo que respecta a su tipología constructiva hay varios expedientes, que podemos sintetizar en dos variantes: aquellos que se integran en la trama urbana, formando parte de complejos monumentales intramuros, como *Tarraco* y *Corduba*, o los edificados extramuros, como *Augusta Emerita*.

En el mapa de la Península Ibérica y los circos identificados (fig. 2), marcamos en distinto signo aquellos con evidencias arqueológicas y los que se conocen por las fuentes historiográficas, epigráficas o cartográficas.

La visión del conjunto hispano presenta una enorme laguna en el NO peninsular: el N de Lusitania y la *Gallaecia*. Nuevos trabajos de arqueología urbana se desarrollan en distintas ciudades de este área: *Norba*, *Capera*, *Salmantica*, *Asturica Augusta*, *Bracara Augusta*…, todas ellas podrían haber poseído un circo, pero hasta el presente no hay evidencia cierta al respecto. Presumiblemente, esta laguna no era tan intensa, aunque un circo no lo poseía cualquier ciudad.

CIRCOS DE HISPANIA. FUENTES

1. ARQUEOLÓGICAS

Son los vestigios arquitectónico-monumentales de los edificios que presentaremos. La mayor parte son estructuras que no suponen dudas sobre su identificación, aunque en algunos casos son restos parciales de sus cimentaciones o elementos edilicios. Algunos restos circenses se ponen en duda:

Itálica, por ejemplo, probablemente tuvo un circo. Canto, tomando la referencia de los mosaicos de Itálica de tema circense, identifica un posible circo con fundamento en la alineación de las casas de Santiponce y en unas estructuras descubiertas en la zona Este en el siglo XIX, en ocasión de la construcción de la carretera a Mérida. Humphrey, en su monografía, sin negarlo, pone dudas a la identificación. Pienso que el circo de Itálica existió, pero sería preciso realizar excavaciones en extensión, en la mencionada zona, para verificar esta hipótesis italicense (Caballos 2010).

Calahorra. En la antigua *Calagurris* hubo un circo, según J. Gómez-Pantoja (1976), que realiza una descripción breve de este posible recinto, refrendada por Espinosa (1984).

Como hemos mencionado, las excavaciones urbanas en varias ciudades hispanas, podrían deparar novedades. Son los casos de *Hispalis, Astigi, Asturica Augusta, Bracara Augusta o Ebora*, entre otras (Nogales 2008).

Circos de Hispania									
	Dimensiones	Arena	Orientación	Arquitectura	Fundación	Reformas	Abandono	Capacidad	Bibliografía
Tarraconense									
Tarraco	325 x 110/115 m.	290 x 67/77 m.	NW-SE	*opera*: *caementicium*, *vittatum* e *incertum*	Domiciano		s. V (v)	23.000 esp.	Dupré 2004
Saguntum	354 x 73 m.		E-W		med. s. II dC.			*c*. 20.625 esp.	Pascual Buyé 2001
Valentia	350 x 70 m.		N-S	*opera*: *caementicium* y *vittatum*	med. s. II dC.		s. V (s.a), VI (v)		Ribera 1998 y 2001
Calagurris	*c*. 400 x 75 m.		NE-SW	*opera*: *caementicium* y *lateritium*					Gómez-Pantoja 1976
Toletum	423 x 101 m.	408 x 85 m.	SW-NE	*opera*: *caementicium* y *quadratum*	fines s. I dC.		s. IV-V dC.	13.000 esp.	Sánchez-Palencia y Sáinz 2001
Segobriga	meseta de *c*. 400 x 125 m.?		E-W						Abascal *et al.* (en prensa)
Betica									
Corduba	sin determinar				época flavia		s. II dC.	13.000 esp.	Murillo, Ventura *et al.* 2001
Carmo	*c*. 400 x más de 70 m.			tallado en roca local					Anglada *et al.* (en prensa)
Astigi	sin determinar		NW		2ª m. s. I dC.				Carrasco y Jiménez 2008 (en prensa)
Lusitania									
Augusta Emerita	433 x114 m.	403 x 96 m.	E-W		Tib./Claudio	s. IV		30.000 esp.	Sánchez-Palencia *et al.* 2001
Mirobriga	360 x 76 m.		N-S		1ª m. s. II dC.				Barata 2001
Olisipo	sin determinar		NW-SE		s. III dC.?				Vale 2001

Figura 1. Cuadro de los circos de *Hispania*, según Nogales 2008, partiendo de los datos de Ramallo 2002.

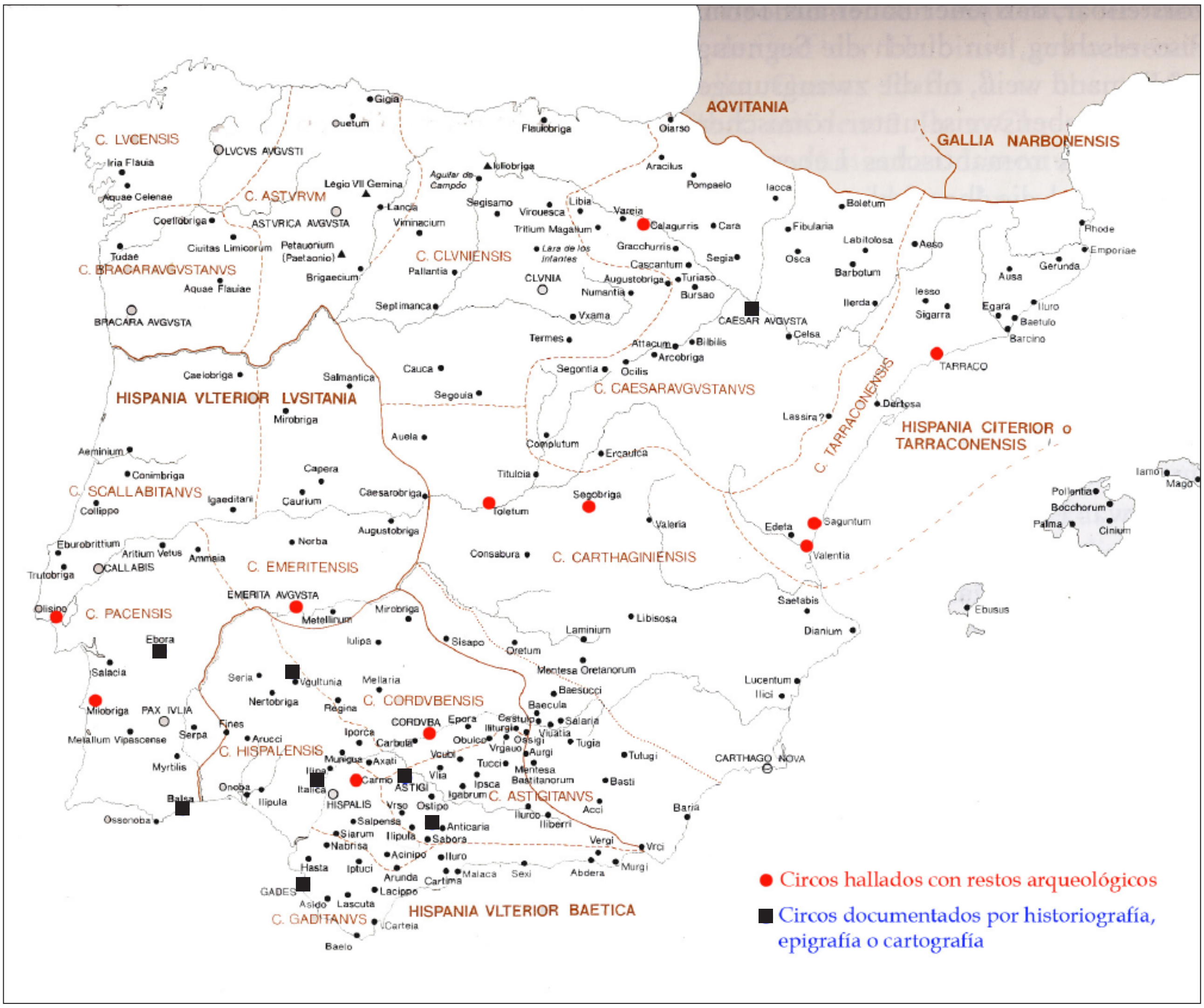


Figura 2. Mapa con los circos documentados en *Hispania*, según Nogales 2008.

Si las fuentes arqueológicas no dejan de ofertar novedades, otro grupo importante que se ha de tener en cuenta son las fuentes documentales.

2. DOCUMENTALES

-Fuentes textuales: Como la *Crónica Caesaraugustana*, con la mención en el siglo V a las carreras de circo en esta ciudad.

-Fuentes epigráficas con alusiones a circos, aunque hoy en día sus restos son inexistentes, o al menos sin localizar (Nogales 2008, 182-188).

Estos ejemplos epigráficos más significativos son:

Singilia Barba. Hay dos piezas epigráficas conservadas (CIL II/5, 785 y 816; Ceballos 2004, 222-224). Un pedestal de un magistrado local en el que se mencionan los juegos circenses y una placa de mármol con alusión similar.

Balsa. En *Balsa*, Tavira (Portugal), hubo circo, pues se menciona en un par de inscripciones. En una inscripción un tal *L. Licinius Badius* construyó el *podium* con una longitud de 100 pies. En otra, *L. Cassius Celer* construye el *podium* a sus expensas, también por espacio de 100 pies.

Segeda (hoy Burguillos del Cerro, Badajoz, Bética). Se sabe que había un circo, porque se conserva una inscripción en la que aparecen los *duoviri L. Valerius Amandus* y *L. Valerius Lucumo* que realizan a sus expensas el *podium* del circo, con una extensión de 180 m. Humphrey lo sitúa en Zafra, Alicia Canto ahí o en Medina de las Torres. Podría haberse referido a *Segeda Restituta Iulia*, de Burguillos del Cerro, donde se atestigua una inscripción a la *Domus Divina* y donde se menciona un espectáculo circense.

Ceballos recoge en su volumen un buen número de inscripciones alusivas a circos. En la mayoría se alude al ofrecimiento de juegos circenses en distintos núcleos urbanos béticos: *Iliturgi* (Mengíbar), *Tucci* (Martos), *Tagili* (La Muela), *Murgi* (El Egi-

do), el mencionado de *Segeda* (Burguillos), *Arunda* (Ronda), *Ilipula* (Niebla), *Ostippo* (Estepa), *Ulia* (Montemayor-Córdoba), entre los más señalados (CEBALLOS 2004, 210-289). Tambien en los centros tarraconenses de *Castulo* y *Oretum* (Almagro) hay epígrafes (CEBALLOS 2004, 230-237, 248-250).

RESTOS CIRCENSES MONUMENTALES

Haremos a continuación un breve recorrido por los circos hispanos conservados y sus rasgos más señeros, para contextualizar su evolución en el panorama peninsular (NOGALES 2008, 164-198).

Comenzamos por la provincia Tarraconense:

Tarraco. Como capital provincial posee los tres edificios de espectáculos, cada uno de ellos ubicado en diferente posición urbana, y de datación distinta. El teatro, construido en tiempo de Augusto en la parte baja y el anfiteatro, datado a partir del siglo II dC.

El circo de Tarraco es de fecha flavia, formando parte del imponente complejo provincial de la zona alta de la ciudad. Se ha datado en tiempo de Domiciano, a fines del siglo I dC. El hecho, se suele situar históricamente cuando se concede en 69 dC. el *ius Latii* por Vespasiano y se articula la asamblea provincial, el *concilium provinciae*.

Su estructura irregular viene determinada por la topografía y los elementos precedentes urbanos. Según distintos autores, en especial R. Mar, hay que relacionar en paralelo el ejemplo de Tarraco y Roma. La emblemática ubicación del circo de Tarraco se asemeja a la posición del circo Máximo con respecto al Palatino (templo de Apolo Azíaco, junto a casa de Augusto en el Palatino y el pórtico de las Danaides).

Las estructuras monumentales del circo de Tarragona estaban tradicionalmente enmascaradas en el casco urbano, a pesar de la envergadura de los restos. Existe numerosa documentación planimétrica desde el siglo XVI al XIX, recogida en las fuentes de Van den Wyngaerde, Laborde, etc. Pero fue en el pasado siglo XX cuando se produjo su recuperación.

Las dimensiones del circo son reducidas, 325 x 115 m. Su edilicia es otro factor de datación importante. Su sistema de bóvedas paralelas de *opus caementicium*, combinada con sillería, está conservada en buena parte. Los *carceres* se localizan bajo el Ayuntamiento. También se documentan restos del *pulvinar*.

Las intervenciones en los años 80 del TED'A, tuteladas por el equipo de Dupré y en los años 90 por la Universidad Rovira i Virgili, además de las actuaciones del ICAC y las instancias locales, han logrado un estupendo resultado: una plena integración de los restos en pleno corazón de la ciudad (DUPRÉ 1988, 1990 y 2004).

Saguntum. El circo saguntino se localiza tempranamente en la planimetría histórica (PASCUAL 2001). Su extensión se impone en la zona baja de la ciudad, como es visible en el grabado de Alejandro de Laborde del siglo XIX. El circo formaba parte de un proceso urbanístico sucesivo en la evolución y desarrollo de *Saguntum*. La ciudad romana se articula en 3 fases urbanísticas:

- Siglo II aC. tras la Segunda Guerra Púnica. Es el momento del asentamiento de la población en la zona alta del lugar.
- En la época augustea y Julio-claudia, se procede a definir y ejecutar los dos grandes complejos públicos del teatro y foro. La etapa de construcción del teatro, en la zona alta, se produce bajo Augusto-Tiberio. La monumentalización del foro se extiende a lo largo del siglo I dC., empleando el sistema aterrazado, de tradición itálica, para estas imponentes estructuras públicas.
- En el siglo II dC. se integra el circo en la zona baja, en un segundo momento de ampliación urbana. El circo forma parte de una nueva fisonomía urbana.

El circo saguntino, excavado en los años 60 y 90, tiene los siguientes datos:

Unas dimensiones de 354 x 73 m. Orientado de E-W. Se fecha en el siglo II dC. Lo conservado es un *opus caementicium* revestido de sillería caliza local. Fueron excavados los muros exteriores, pero también se logró recuperar parte de la *spina* cubierta de *opus signinum* en el *euripus*. Los *carceres* hoy están conservados, tras ser excavados.

Valentia. El descubrimiento fue casual, y nadie contaba con esta sorpresiva existencia del circo, dada la proximidad de *Saguntum*. Se produjo su hallazgo con motivo de las obras urbanas en el centro del casco histórico. Se localizaron restos de estructuras que se identificaron con el circo. Los trabajos se realizaron por el equipo municipal del SIAM coordinados por RIBERA (1998 y 2001). Este hallazgo vino a reforzar la identidad de la *Valentia* altoimperial.

Sus dimensiones y fecha son semejantes al de Sagunto, 350 x 70 m. La fábrica es de muros de *opus caementicium*, contrafuertes en la cabecera y tramos largos. La construcción se centra en dos paredes paralelas de *opus caementicium*, como soporte del graderío, y contrafuertes externos. Los restos conservados son parte de la cabecera, muros externos e internos y la *spina*.

La ubicación es dentro de un área periférica, previa necrópolis, dados los hallazgos abundantes

epigráficos. Poseía decoración en mármol. Hay una inscripción a *Iuppiter Ammon*, de una estatua del *euripus* de la *spina*. Una basa a Hércules y un pedestal dedicado a Tito dentro del recinto.

Calagurris. Hay cierta información arqueológica del circo de la antigua ciudad. Se da por confirmada su existencia, a pesar de no haberse podido excavar en extensión (GÓMEZ-PANTOJA 1976; ESPINOSA 1984). Las menciones son documentales. Moret, un autor del siglo XVIII, pudo ver mejor sus restos. Según él medía 400 m. de longitud y 75 de ancho. En 1885 se veían muros del circo que son citados por Ceán, y en 1948 Taracena describía un trozo de su lado semicircular y una escalera adyacente. Su descripción se refiere a un "edificio construido en concreto con empleo de ladrillo". Su fábrica visible es en *opus caementicium*.

Parece que estuvo alimentado por un acueducto y ello condujo a algunos a considerar que se trataba de una *naumachia*. No hay evidencia de su cronología. Humphrey lo ubica extramuros, y piensa que tuvo grandes dimensiones. Sus dimensiones son, obviamente, aproximadas y aleatorias. Todos los autores creen que se ha fosilizado su trazado en el actual Paseo del Mercadal, entre las calles Paletillas y Teatro.

La distribución espacial del circo, situaría los *carceres* o casillas de salida en la zona del Ayuntamiento, sólo conservándose a la vista parte de la cabecera semicircular norte, junto a la Matrona. Las excavaciones arqueológicas en el alfar de La Maja sacaron a la luz cubiletes de cerámica de paredes finas, en los cuales se hace referencia de forma gráfica y escrita a los *ludi* celebrados en este lugar a comienzos del siglo I dC. Estos documentos materiales explicitan el papel esencial que el circo calagurritano debía jugar en la sociedad de su tiempo.

Toletum. El circo tuvo ubicación periférica, al Norte del casco histórico, a diferencia de los grandes espacios públicos de la ciudad romana, especialmente el *forum*, que debieron ubicarse bajo el casco histórico actual, en el entorno de las plazas de la catedral y calles adyacentes de donde proceden notables piezas, el circo estaba extramuros (fig. 3). Se localiza en la llamada Vega Baja, que ha sido zona de ocupación rural y aparece asociado a obras hidráulicas.

Las excavaciones, iniciadas a fines del siglo XIX, se han extendido hasta el pasado siglo XX. Los trabajos más importantes, coordinados por el equipo de Sánchez-Palencia del CSIC, se ejecutaron en la década de los 80 y 90 (SÁNCHEZ-PALENCIA y SÁINZ 2001).

Destacan sus grandes dimensiones, 423 x 101 m. Y, por ende, su elevada capacidad de unos 13.000 espectadores. Se ha relacionado su construcción con el estatuto jurídico privilegiado de municipio en época de Augusto, otros lo llevan a época flavia. Hoy es visible su cabecera y algunas secciones del graderío. Está edificado en *opus caementicium* con refuerzos de sillería en granito local, la mayor parte expoliado, tal vez para ejecutar obras históricas toledanas. Los materiales que se recuperaron de sus excavaciones, como el famoso marfil de Hipólito, atestiguan su etapa de amortización y larga pervivencia.

El circo de *Toletum*, que el Greco reflejó en su plano de la imperial ciudad, hoy es un paraje secundario, que bien merecería un tratamiento de puesta en valor de mayor envergadura.

***Segóbriga* (*caput Celtiberiae*)**[5]. Hay que destacar que es el recinto más señero de la Meseta, a pesar de que no haya ciudad. Estamos ante un ejemplo de ocupación periférica. Un asentamiento consecuencia de las minas de la zona de *lapis specularis*, o piedra de Espejón. Una ocupación industrial que provocó la necesidad de nuevos servicios a la población. Aunque está muy arrasado, se puede fijar su perímetro. Se asemeja al de Sagunto en medidas. Su orientación es Este-Oeste. Hay cronología concreta, tanto de su construcción como desarrollo y abandono (RUIZ DE ARBULO y CEBRIÁN 2009).

Desconocemos la existencia veraz de otros circos tarraconenses (NOGALES 2008, 178), de existir quizá se ubicarían en algunas capitales de *conuentus* como *Lucus Augusti* (Lugo), *Asturica Augusta* (Astorga), *Bracara Augusta* (Braga), *Clunia* o *Carthago Nova*, que hubieron de existir algunos más, aunque el rango administrativo no suponga un circo edificado. En *Complutum* destacan los mosaicos y documentos con escenas circenses, y aunque no se ha localizado un edificio circense, estas piezas suponen un apego y conocimiento público del circo (RASCÓN 1998). Tampoco *Barcino* o *Carthago Nova* (RAMALLO 2006) nos han desvelado un edificio al efecto.

Los circos de la Tarraconense se fechan a partir de época flavia, como los de *Tarraco* o *Toletum*, abundando aquellos ya edificados dentro del siglo II dC. La mayor parte de ellos tuvieron larga vida, documentándose su funcionamiento hasta la Antigüedad Tardía. El rey visigodo Sisebuto, 612-621, llama la atención al obispo metropolitano de Tarragona, Eusebio, por su afición a este tipo de *ludi*.

En la provincia *Baetica* hay varios circos notables:

5. Las imágenes e información son cortesía del Prof. Abascal, responsable con los Dres. Almagro-Gorbea y Cebrián de las excavaciones del yacimiento de Segóbriga.





Figura 3. Restos del circo de *Toletum* (de Sánchez-Palencia 2001) y Vista aérea de Segóbriga (de Abascal).

Corduba. La existencia de un circo en la capital de la Bética se tenía constatada por los hallazgos que Santos Gener definió como *stadium* en 1955 y que Humphrey identificó acertadamente con un circo. Las sucesivas excavaciones del Seminario de Arqueología y los equipos municipales han podido determinar las evidencias de este tipo monumental (Murillo 2001 y 2004).

Habría 2 circos en la capital de la Bética; uno frente al complejo forense, el llamado oriental, y otro occidental vinculado por Hidalgo (2001) al complejo de Cercadilla, que se documenta en la planimetría del siglo XIX. Este circo, como en *Tarraco*, formaría parte de un complejo de culto provincial. Fechado en época de Nerón, con un temprano abandono, lo que explicaría la construcción de un segundo circo en el lado occidental urbano, ya periférico, y más tardío (Ventura 2004).

Carmo. Este circo, localizado por los arqueólogos del municipio y a los que agradecemos la información, ha sido uno de los últimos descubrimientos en la provincia Bética y en la Península. Se ubicaba junto al anfiteatro, componiendo una característica zona urbana de espectáculos. Los dos recintos parecen muy semejantes en su concepción y edilicia. Sus restos, muy arrasados, no proporcionan demasiada información. Apenas sus técnicas y materiales edilicios, muy en consonancia con el anfiteatro y arquitectura local, en piedra caliza blanda de fácil trabajo y complicada conservación (Nogales 2008, 183).

Astigi. El más reciente es el circo de la *colonia Augusta Firma Astigi* que, a tenor de la entidad de los complejos urbanos públicos, debió de ser un magnífico edificio que sus excavadores relacionan con otros ejemplos provinciales y fechan en época flavia (Carrasco y Jiménez 2008).

Las evidencias epigráficas, citadas para la Bética, abundan en este panorama territorial. Tampoco olvidemos las alusiones historiográficas béticas para otros circos (Nogales 2008).

En *Lusitania*, la más occidental provincia de *Hispania*, los circos monumentales son varios:

Augusta Emerita. La capital lusitana contó con un importante circo extramuros. Su localización es periférica. Componía, con el teatro y anfiteatro y una posible palestra, un barrio urbano de espectáculos.

Las excavaciones de los tres edificios de espectáculos se iniciaron a principios de siglo; estas primeras intervenciones definieron sus estructuras. Posteriormente, en los años 70, su consolidación y restauración las ejecutaron los Prof. Menéndez Pidal y Sáenz de Buruaga. En los años 80, con la liberación de la cabecera, se inicia un gran programa de excavación sistemática, para su ulterior puesta en valor. En los años 90 y este nuevo siglo se han desarrollado importantes actuaciones del Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida, que dan al monumento la fisonomía actual. Los estudios más completos los llevó a cabo Sánchez-Palencia (*et al.* 2001).

Su construcción responde a un esquema bien definido de *opus caementicium* y *opus quadratum* en puertas y *carceres.* Los datos morfológicos más significativos son sus dimensiones de 433 m. por 114.

Su cronología tiberiano-claudia, y sus grandes reformas en el siglo IV dC., en pleno auge constantiniano local y acreditadas por la gran inscripción monumental de esta fecha, trazan su evolución.

Todos los documentos emeritenses, iconográficos y epigráficos, nos hablan de la enorme repercusión social del circo en *Augusta Emerita* y en toda la provincia (Nogales y Álvarez 2001), con la emblemática presencia del auriga lusitano Diocles y unas referencias explícitas de las fuentes a la importancia y prestigio de la crianza caballar en Lusitania.

El caso emeritense es un ejemplo destacado de esta tipología edilicia, y del expediente de edificio extramuros, que favoreciera los accesos y salidas al monumento en días de competición.

Olisipo. La actual Lisboa, la antigua *Felicitas Iulia Olisipo*, creada por L. Décimo Junio en 138 aC., fue la capital marítima lusitana, con fachada atlántica. La ciudad romana contaba con un teatro, fechado época augustea. Hoy recuperado en parte y convertido en museo. El descubrimiento del circo lisboeta se produjo a partir de las obras del metro en la Praça do Rossio. Fue una sorpresa, pues existía la creencia de que el espacio estaba vacío, ya que tras el terremoto de 1755 se echaron escombros allí, por eso los restos del circo se localizan a partir de 5,5 m. hasta 6,5 m. de profundidad (Vale y Santos 1998; Vale 2001).

La fábrica recuperada es de *opus signinum*, en la *spina*, que fue localizada. La cabecera semicircular también era apreciable. Ambas zonas permitieron poder trazar la planta del monumento.

Hoy, lamentablemente, los restos están tapados y lo único que se puede consultar son las imágenes de archivo de sus excavadores, a quienes agradecemos la información.

Mirobriga. Es el tercer circo lusitano (Barata 2001). Sus medidas, menores al emeritense, revelan un circo de formato medio: 360 x 76 m. Diversos estudios iniciales se produjeron en los años 20, pues su huella era visible en el campo. Esto provocó la adquisición de estas tierras y su oportuna catalogación. En los años 80-90 se realizó un proyecto con equipos portugueses y de universidades de los EE.UU. A fines de los años 90 se llevaron a cabo nuevos trabajos de excavación y acondicionamiento

por la Dirección Regional. Como en Mérida, cortaron parte de la cabecera con un camino. Hoy se ha recuperado todo el recinto y se ha puesto en valor.

Ebora. No lejana a la capital provincial lusitana, *Ebora Liberalitas Iulia*, de fundación republicana, debió contar con un circo (fig. 4). Muchos autores lo sitúan extramuros, en la plaza municipal de la actual ciudad, en pleno casco histórico eborense. No hay, de momento, evidencia de restos, pero sí menciones de autores antiguos. Confiemos que los trabajos de los arqueólogos municipales de esta ciudad Patrimonio de la Humanidad permitan su conocimiento (Nogales 2008, 194-195).

Este es el panorama que la arqueología urbana nos permite trazar al respecto de los edificios circenses hispanos. Hay que señalar las importantes novedades al respecto. Novedades fruto del trabajo sistemático y de los equipos dedicados al duro quehacer cotidiano en nuestras ciudades.

Pero hablar de circo es hablar de sus protagonistas, a los que conocemos por las fuentes y por los abundantes testimonios epigráficos e iconográficos.

Un personaje singular fue *Diocles*, un auriga lusitano. En pleno Renacimiento tuvo lugar en Roma el hallazgo de una ilustrativa lápida (*CIL* VI, 10048 = Dessau *ILS*, 5287) que, en su día, formó parte de un monumento conmemorativo de las gestas de un célebre *agitator*, sin duda levantado por su legión de admiradores y colegas. La inscripción, según refieren los que la llegaron a conocer, figuraba en una losa de mármol de cuatro pies de altura, ocho de longitud y cuatro dedos de grosor. Era, pues, muy fina y alargada en el sentido horizontal para encastrarla en el plinto del referido monumento. Llegó a depositarse en el Vaticano, para luego pasar al Campo de Marte, a la casa de Domenico Cechini, cerca de Montecitorio, en las inmediaciones de la iglesia de San Lorenzo in Damaso, donde se perdió su pista. El epigrafista

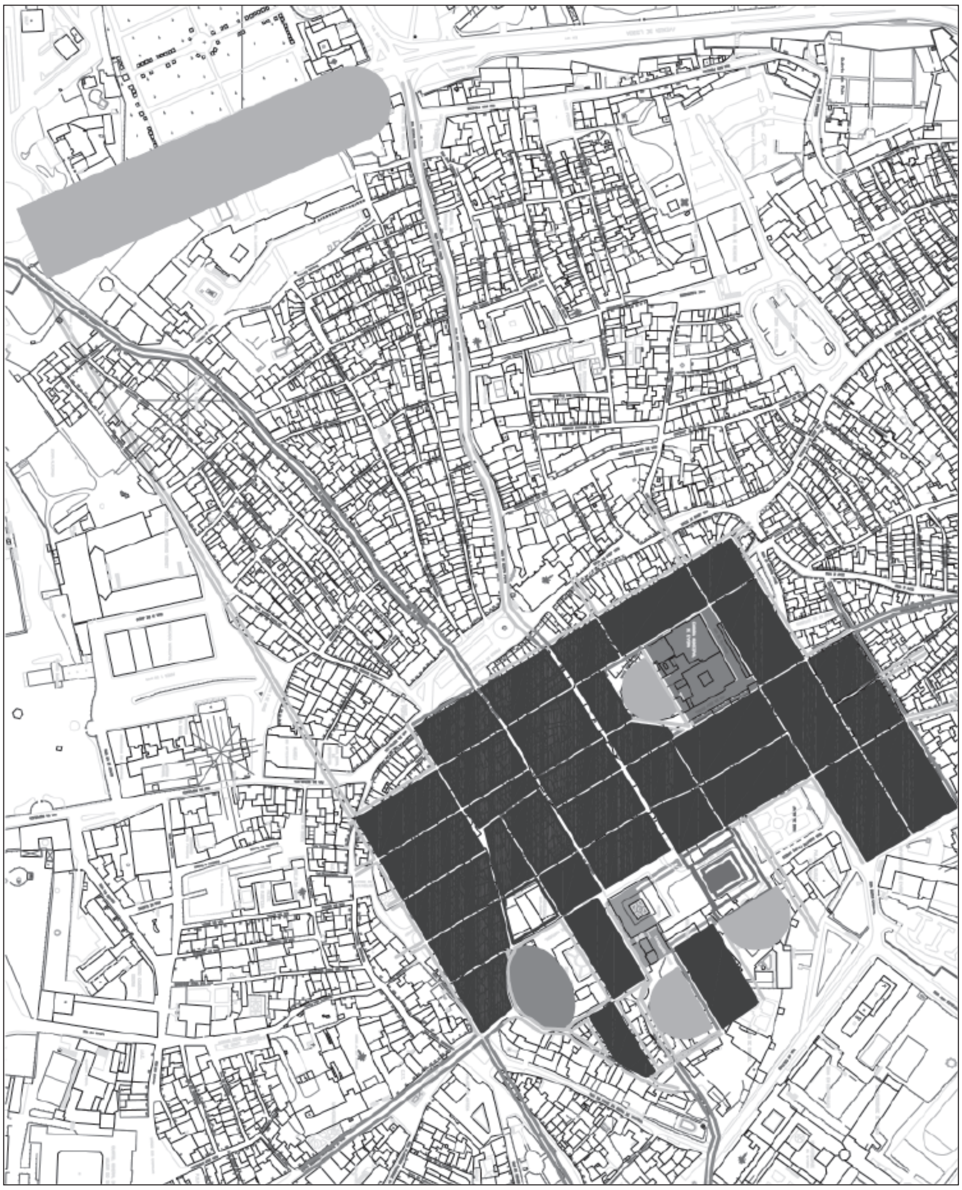


Figura 4. Posible ubicación del circo de Ebora, según Val-Flores 2006.

Smetius realizó una excelente copia, que es la que ha llegado hasta nosotros.

El documento se halló en las inmediaciones de la actual Basílica de San Pedro en el Vaticano, en el área dónde estuvo ubicado el denominado circo de Calígula, en realidad el *circus Caii et Neronis*, es decir, circo de Calígula y Nerón, que fue levantado por Calígula y ampliado y mejorado por Nerón, de donde el nombre como era conocido. Más tarde, otros emperadores, entre ellos presumiblemente Trajano, lo mejorarían. En el centro de su *spina* figuró el enorme obelisco que hoy es posible admirar, cerca de su antiguo emplazamiento, en el centro de la plaza de Bernini, frente al Vaticano. Dicho obelisco, el segundo en altura entre los conocidos, tras el que existe en la Plaza del Laterano, se trajo desde Heliópolis por Calígula y, ya en el año 1586, Sixto V lo trasladó a su lugar actual.

En ese circo, escenario de una buena parte de las victorias de nuestro auriga, llegaron a encontrar la muerte numerosos cristianos, y en sus inmediaciones fue martirizado San Pedro.

El documento epigráfico, que fue objeto de una ajustada traducción con su correspondiente comentario por parte de García y Bellido, decía así:

"C. Apuleyo Diocles, *agitator* del bando rojo, de nación española de Lusitania, con cuarenta y dos años, siete meses y veintitres días. Comenzó corriendo en la facción alba siendo cónsules Acilio Aviola y Cornelio Pansa. Su primera victoria la tuvo corriendo por el bando blanco siendo cónsules M. Acilio Glabrio y C. Belicio Torcuato (124). Comenzó a correr en la facción verde, siendo cónsules por segunda vez Torcuato Asprenate y Anio Libón (128). Venció por vez primera, corriendo por el bando rojo, en el consulado de Lenate Ponciano y Antonio Rufino (131)".

De su lectura se infiere que *Caius Appuleius Diocles* era *natione hispanus lusitanus*, es decir, que su origen era la provincia de Lusitania, creada en torno a los años 16-13 aC., y cuya capital fue la *colonia Augusta Emerita*. El *cognomen*, *Diocles*, sin embargo, es de raigambre de la zona oriental del Imperio, el mismo que llevó el emperador ilirio Diocleciano (*Aurelius Diocles)* y, probablemente, nuestro personaje podría haber pertenecido a una de las numerosas familias de esa procedencia que se establecieron en la provincia en el período julio-claudio.

Nada sabemos del lugar exacto de su nacimiento, que se produjo en torno al año 104, en pleno imperio de Trajano. Desconocemos igualmente la fecha de su llegada a Roma desde su provincia de origen y si en ella, en alguno de sus circos más conocidos como *Mirobriga* o *Augusta Emerita* se formó como auriga.

En todo caso, como refiere el documento que tratamos, comenzó su actividad en el año 122, en tiempos de Adriano, que llegaría a alargar hasta el año 146, fecha de su retirada cuando ocupaba el solio imperial Antonino Pío. Fueron, pues, 24 años de dura actividad, en la cresta de la ola, en olor de multitudes, que dieron como balance nada menos que 1.462 victorias conduciendo cuadrigas y cerca de tres mil sobre otros tiros, fundamentalmente bigas.

Todo ello motivó que sus admiradores, e incluso compañeros de brega, quizá de la facción por la que últimamente corrió, la *russata*, le ofrecieran en ocasión de su retirada un monumento conmemorativo, que probablemente comprendía su propia efigie, en el escenario de sus más relevantes triunfos, bien descritos, con ayuda de los documentos que guardaría celosamente el circo de Calígula, en la inscripción antes aludida.

Lleno de honores, como correspondía a tan excepcional campeón, y con la fortuna obtenida, a los cuarenta y dos años se retiró a la dulce *Praeneste*, hoy Palestrina, en el agro latino, apenas a unas millas de Roma. Allí, en aquella tranquila ciudad, bajo la tutela de la diosa *Fortuna Primigenia*, señora del lugar de las alturas de su monumental santuario, pasó los últimos momentos de su vida ante el reconocimiento de todos. Sus hijos, *C. Appuleius Nymphidianus* y *Nymphidia*, como aclara una lápida allí hallada, ofrecieron en su recuerdo un sacrificio a la *Fortuna Primigenia*, en agradecimiento a los favores que prodigó al auriga en el curso de su carrera.

La inscripción (C.I.L. XIV, 2.884) decía así:

C . APPULEIO DIOCLI
AGITATORI . PRIMO . FACT
RUSSAT . NATIONE . HISPANO
FORTUNAE . PRIMIGENIAE
D . D
C . APPULEIUS . NYMPHIDIANUS
ET. NYMPHIDIA . FILII

Fueron tantas sus victorias que los premios que obtuvo *Diocles* no tuvieron parangón en una época bien acostumbrada a admirar la fortuna de los aurigas, como en el caso de *Scorpus*, vencedor en 2.048 carreras, referido en uno de los epigramas de Marcial, quien, asombrado, refiere cómo el cochero llegó a ganar, en algo menos de una hora, quince sacos de oro. El lusitano obtuvo la no despreciable cantidad de 35.863.120 sestercios, lo que equivaldría a algo más de quince mil millones de las antiguas pesetas.

Y tras conocer la trascendencia de los triunfos de un auriga pasamos a considerar hasta qué punto su figura y las carreras estuvieron tan arraigadas en la sociedad romana.

Los romanos desde sus orígenes ya tuvieron bien arraigado el sentimiento por los juegos. Es bien conocido el episodio del rapto de las sabinas, en época de Rómulo, que, al parecer, tuvo lugar, en ocasión de la celebración de unas carreras, en las *Consualia*, en honor de la divinidad agrícola latina, que siempre contó en algunos circos con un altar subterráneo, bajo una de las *metae*. Al mítico monarca atribuye, a su vez, Dionisio de Halicarnaso la institución de los juegos y en particular las denominadas *Equirria*, carreras de carros que se celebraban en el Campo de Marte.

Los etruscos impulsaron los juegos como refieren varios autores. Entonces se celebraban los llamados *ludi circenses*, que comprendían tanto juegos ecuestres como luchas atléticas y de pugilato, que se desarrollaban en el circo que hacía a la vez de hipódromo y de estadio. La influencia etrusca determinó la configuración de numerosos aspectos de los juegos circenses romanos. De ellos tomaron el tipo de vestimenta de los aurigas, el tipo de carro, a los que luego nos referiremos.

Todas las emociones que comportaba el circo fueron calando cada vez más el alma de aquellos romanos y motivaron que el espectáculo se consolidara. Así, en plena época republicana se puede decir que todos sus pormenores estaban ya acuñados. No así la configuración del propio edificio, que es cosa ya del final del período republicano y comienzos de la etapa imperial.

A tal espectáculo tales honores. Efectivamente, el circo, pleno de rituales y de simbolismo, ponía en marcha una serie de ceremonias bien conocidas por numerosos textos.

Una procesión solemne, la llamada *pompa*, abría los juegos. Se originaba en el lugar sacro por excelencia de la Urbe, el Capitolio, y llegaba al circo. Conocemos bien su desarrollo a propósito de la descripción de los llamados Juegos Romanos, que tenían lugar en septiembre, con un contenido bien simbólico, pues antiguamente era la época en la que los romanos dejaban el ejército, con el fin de las campañas, para pasar el otoño y el invierno como civiles, como *quirites*. Por ello, la procesión tenía unas connotaciones un tanto bélicas.

El comienzo de la procesión era lo que otorgaba el aspecto lúdico a la ciudad. Era el momento en que se dejaba todo para acudir al circo: se cerraban tiendas; se clausuraba la vida oficial; se cerraban los tribunales. Toda actividad, en suma, era dejada por unos días de lado.

La procesión era de lo más abigarrado. Era una suerte de opereta revestida de cierta solemnidad. Se podía ver a niños jugando a pequeños soldados, cuerpos de danza que interpretaban ciertas ceremonias de carácter bélico, cómicos danzando. Siempre procesionando. Lógicamente, junto a ellos los verdaderos participantes de los juegos: los cocheros, los atletas, las autoridades religiosas con las efigies de sus dioses en medio del humo del incienso, el editor y el magistrado en un carro con un vestido solemne.

Así hasta el espacio simbólico del circo.

Conocemos, gracias a textos tardíos de los siglos V y VI dC., que refieren quizá tradiciones de época de Adriano, uno de los momentos más álgidos en la vida de los circos, relaciones simbólicas que atañen al circo.

El edificio estaba concebido como para ser el lugar donde se simbolizaba el recorrido anual del sol y la regeneración cíclica del tiempo. De ahí que todo tuviera una explicación más o menos convincente. Así, los 12 *carceres*, o cocheras de donde salían los carros que iban a competir, equivalían a los 12 meses o signos del zodíaco; las cuatro *factiones*, o grupos en los que se organizaban los participantes: la *russata* (roja), la *prasina* (verde), la *albata* (blanca), la *veneta* (azul), o los cuatro caballos de la cuadriga simbolizaban las cuatro estaciones. Las siete vueltas que debían cumplir los cocheros en la carrera simbolizaban los siete planetas alrededor del sol. El obelisco era el cénit del Sol, como gran símbolo solar desde la época egipcia. Los límites, en la separación central, Oriente y Occidente. Los estanques del *euripus* evocaban la mar. Los carros que recorrían este universo en miniatura simbolizaban el curso del sol.

Si el circo estaba esencialmente consagrado al sol, si los Dioscuros, la luna, los planetas y el movimiento del universo celeste se encontraban representados o simbolizados, los dioses de la tierra no estaban, en modo alguno, ausentes. En el Circo Máximo, en los extremos del eje central, cerca de los límites fatídicos donde viraban los carros, en una capilla subterránea estaba el altar de *Consus*, la divinidad agrícola antes aludida. Cerca, también, figuraba el santuario de *Murcia*, una de las habitantes divinas del valle, identificada más tarde con Venus.

Con ese simbolismo y con la propia dinámica de los juegos el edificio propiamente dicho tenía unas partes bien configuradas.

La forma canónica del circo, derivada inequívocamente del hipódromo griego, ya estaba perfectamente definida en todos sus detalles en la época de César en Roma, que es cuando existen referencias, por ejemplo, de la refacción para su engrandecimiento y mejora del circo Máximo. Para su estudio y análisis contamos con los ejemplos que han pervivido, pero también con numerosos documentos iconográficos que proporcionan pinturas, mosaicos sobre todo, relieves marmóreos, producciones cerámicas.

El prototipo en el que se fijaron los planificadores de los circos que se levantaron tanto en Roma como en las distintas provincias no debió ser otro que el Circo Máximo (Ciancio 2001).

El edificio contaba con dos grandes puertas: *triumphalis*, donde se ubicaban los *carceres* o cocheras, y *pompae*, la destinada a la salida del auriga vencedor. Encima de la *porta triumphalis*, en un palco a manera de logia, se situaba el magistrado que presidía los juegos, en compañía del *editor spectaculorum*, quien sufragaba los cuantiosos gastos que originaba el espectáculo, y que muchas veces no era otro que el propio emperador. Su popularidad era más que notable. El magistrado anunciaba el comienzo de los juegos arrojando el pañuelo blanco o *mappa*. A partir de ahí, los carros comenzaban su recorrido desde la parrilla de salida, en el puesto que habían obtenido por sorteo, por un camino prefijado e igual para todos hasta la primera línea blanca, desde donde se podía virar ya al eje central y emprender así, sin cortapisa alguna, la maniobra para discurrir junto a las *metae.* La anchura de la pista (*arena*) debía permitir a doce carros rodar, más o menos, codo con codo. No obstante, en el primer tramo era mayor que los siguientes.

Los carros daban, por lo general, siete vueltas, marcadas por el abatimiento de delfines u ovas que formaban parte de un artilugio que figuraba en la *spina*. Los extremos de ésta estaban ocupados por las *metae* o cilindros pétreos que era preciso sortear lo más cerca posible para ganar distancia, pero con el cuidado necesario para que no se produjera, en su contacto, el temido vuelco o *naufragium*, que en ocasiones derivaba en la pérdida de la vida del cochero. Pueden imaginarse la situación. ¡Cuántas muestras de alegría ante el obstáculo salvado por la pericia del auriga!, ¡Qué desolación ante el fracaso! Así, los cocheros, animados por los gritos de aliento de sus fans, daban vueltas y vueltas desaforadamente.

El público, como se ha representado en el mosaico tunecino de Gafsa, permanecía expectante desde sus asientos en zonas bien marcadas por su rango, y dividido en cuatro de acuerdo con las facciones que competían, participaba ruidosamente de la carrera que era presidida en muchas ocasiones por el propio emperador, a quien convenía este baño de popularidad, de acercamiento a sus súbditos, y que contemplaba con la misma emoción en muchos casos, en otros con la resignación debida al cumplimiento del deber, desde el palco (*pulvinar*) los lances de la carrera. Otros palcos, situados estratégicamente entre el graderío, estaban reservados a autoridades o familias notables de la ciudad, entre ellas la del *editor*.

La *spina*, de acuerdo con el carácter simbólico antes aludido, se adornaba de estatuas de divinidades, de juegos de agua, obeliscos, altares etc. Esta zona fue bien analizada por Golvin, quien a tenor de los restos conservados de perforaciones y huellas, ha determinado la disposición de sus elementos.

Momentos de la carrera, bien conocidos a través de grandes superproducciones cinematográficas, entre éllas el Ben Hur de William Wyler, los podemos apreciar a través de numerosas referencias que nos han llegado, y por medio de numerosas representaciones. Aunque la citada película contiene algunos errores como la manera de sujetar las riendas o el tipo de carro, con un parapeto excesivamente alto.

Son muchos los documentos iconográficos circenses (Nogales y Álvarez 2001; Storch 2001). Entre las representaciones escultóricas hay que destacar necesariamente una serie de relieves entre los cuales los de mayor interés son los del Museo de Foligno, donde, dentro de la corriente que Bianchi Bandinelli dió en llamar “arte plebeyo”, se desarrollan unas escenas llenas de vigor y movimiento que ilustran cumplidamente el momento culminante. Allí, por la expresividad que muestran dichos relieves, se adivina un ambiente sobrecogedor, donde cada uno asume su papel. El cochero, como protagonista principal, en pos de la victoria, arropado por los miembros de sus respectivas facciones, cada uno en su cometido: los *iubilatores*, con sus gritos de ánimo, azuzando a caballos y cocheros; los *sparsores* refrescando a los potros y echando agua para evitar su recalentamiento a los ejes de los carros. El público jaleando a los suyos y atento a las mil peripecias del concurso. No faltan otros personajes como los *desultores* o hábiles jinetes que hacían gala de su dominio hípico, o los serios magistrados atentos a que la carrera se desarrollase adecuadamente.

En ambiente doméstico también cotizaban los temas circenses, que eran del favor de los ciudadanos.



Figura 5. Pintura doméstica con escena circense de la C/ Suárez Somonte. Foto: Archivo MNAR.



Figura 6. Mosaico de circo de Barcelona. MAC.

Una pintura doméstica emeritense (fig. 5), en un perfecto escorzo, con ciertas calidades técnicas, pero dentro de esa corriente popular en la que nos movemos, nos ilustra acerca del momento en el que el auriga, una vez recorrido su trayecto inamovible y señalado, está a punto, pasada la línea blanca, de virar hacia el eje principal para comenzar a sortear las *metae.* Él, experimentado en estas lides, tiene buen cuidado de observar la distancia que le separa de sus competidores para no toparse con ellos y evitar el temido *naufragium*.

Mosaicos emblemáticos, como los de Lyon, Barcelona (fig. 6), Bell Lloc, o Cartago, que vemos en la imagen, son claros exponentes de las peripecias de los juegos desarrollados en estos circos, cuyos elementos aparecen bien definidos en la descripción.

Los caballos del circo, pertenecientes a unas razas bien reputadas y procedentes de varios puntos tradicionales por su calidad y abundancia, África, Capadocia, Hispania, son descritos en cuanto a sus caracteres, cualidades y razas en numerosos textos y representados, como verdaderos triunfadores, en numerosos documentos.

Sus nombres corrieron de boca en boca de los aficionados por todo el imperio y algunos siempre fueron recordados por los grandes triunfos que propiciaron a los aurigas que los conducían. Esos nombres, estudiados por un buen número de autores (Darder 1996) obedecían a múltiples circunstancias relacionadas con su origen, su temperamento, sus cualidades, su aspecto y su carisma como vencedores. Otros se relacionaban en su onomástica con ciertas divinidades. El *corpus* de nombres de caballos de circo sobrepasa los quinientos ejemplares.

Fueron célebres el caballo de Calígula y otros referidos por numerosos documentos iconográficos. A veces, incluso, como muestra una lucerna del Museo Nacional de Arte Romano, se especifican las victorias conseguidas por cada uno de ellos.

Interesante resulta la representación de magníficos ejemplares de carrera contenidos en el mosaico portugués de Torre de Palma, entre los que destaca el caballo *Pelops*, bautizado así, quizá, en recuerdo de aquel héroe peloponésico que venció al rey de Pisa. Los de Susa que aparecen en un tondo musivo o los de *Augusta Emerita*.

En la cuadriga dispuesta entre dos escenas cinegéticas en el emeritense mosaico de la calle Holguín se menciona a *Narcissus*, hermoso y a *Delfius*, de Delfos.

El *funalis Inluminator*, que llegaría a ser célebre entre los emeritenses augustanos por sus grandes triunfos, de ahí su nombre “el que ilumina, el que guía”, hasta el punto de que su apelativo no dejó de reflejarse como integrante eficaz de la cuadriga de *Marcianus* y como componente de la yeguada de *Getulus*, que así se llamaba su propietario, a su vez, a lo que parece también de la referida *domus* (fig. 7a).

Los caballos, efectivamente, provenían de grandes yeguadas o cuadras, bien privadas, en manos de ricos propietarios capaces de soportar los enormes gastos que comportaban su crianza y preparación, o de propiedad imperial, como era muy frecuente a lo largo del Imperio, hasta el punto de que se llegó a crear un servicio especial para ello, *a iumentis*, y ya en el bajo Imperio, cuando el furor por las carreras estuvo en alza, el cargo de *comes rerum privatarum* encargado de su gestión.

Se conocen cuadras o *stabula*, desde época helenística, sobre todo en Capadocia, Sicilia y África del Norte, que proporcionaban los mejores ejemplares.



Figura 7. Mosaico de los aurigas *Marcianus* y *Paulus*. Fotos: Archivo MNAR.

Los hispanos también alcanzaron justa fama, por su rapidez y calidad, sobre todo en el bajo Imperio: *Equos currules praebebo, Hispanos*, "te proporcionaré caballos hispanos para las carreras", fue la promesa que expresó Juliano a Constancio II, para aplacar su ira por su levantamiento en París. Por su parte, el cónsul *Quintus Aurelius Symmachus* confió en los caballos hispanos en ocasión de ofrecer juegos en el momento de inaugurar la pretura de su hijo en Roma. Para ello envió a sus agentes al único sitio donde era posible adquirirlos, a *Hispania*, un año antes de los juegos, en el 399 dC.

En lo que atañe a los carros, éstos eran muy ligeros, de madera de fresno, como es visible en el mosaico emeritense del auriga *Paulus* (fig. 7b). La caja, en vez de cerrarse lateralmente, se elevaba en la zona delantera y se curvaba en cada lado, disminuyendo a medida que se acercaba al extremo trasero. En cuanto al suelo, era de correas de cuero, o de mimbre. Todo por cuestiones de seguridad y suspensión.

La estabilidad se conseguía, además, porque el eje sobrepasaba notablemente la anchura de la caja. Las ruedas, bajas, nunca sobrepasaban el corvejón del animal, y contaban indistintamente con 4, 6, 8 radios.

Fijado al timón se ve el yugo, que es una barra derecha, tallada en madera flexible y resistente. Los caballos situados en el centro de la cuadriga eran los que se uncían al yugo y por ello recibían el nombre de *iugales* (era raro ver atados al yugo a los cuatro caballos). Los caballos de los extremos, se unían a la extremidad del yugo, o directamente a la caja del vehículo por medio de un tiro, *funis*, de donde recibían el nombre de *funales* o caballos de cuerda. El funal de la derecha era el que conducía el tiro en los virajes.

La vestimenta de los aurigas, *agitatores*, era muy diferente a la de los griegos, quizá por influencia etrusca, pues en pinturas descubiertas en necrópolis se ve ya prácticamente el vestuario bien configurado. Vestían por lo general una túnica corta con mangas (*chiton*) sujeta por una faja a la altura de la cintura. Frecuentemente en la parte del tórax se disponían una serie de cintas (*fasciae*) que impedían que la túnica, hinchada por el viento, le llegara a incomodar. Las bridas se anudaban a la cintura con el fin de dirigir mejor el tiro. Si se producía el vuelco, y para evitar el arrastre, el auriga siempre llevaba una daga con la que cortar las cuerdas. Su cabeza se cubría con un casco, necesario para evitar golpes en una posible caída. Las piernas también se protegían con las típicas vendas (*fasciae crurales*). Los colores de la túnica distinguían las facciones a las que pertenecían los aurigas.

Las representaciones más características de los aurigas son las que los presentan en actitud triunfal, tras la victoria. El *agitator* suele aparecer de pie, por lo general de frente, a o la sumo en tres cuartos, sobre su cuadriga, con la fusta (*flagellum*) en la mano derecha y en la izquierda con la palma de la victoria, o la corona agonística. Existen algunas variantes de detalle que ha estudiado la Prof. Katherine Dunbabin. Ejemplos hay muchos: Mérida, Africa, Tréveris. En el mosaico de Mérida aparecen sendos aurigas, *Marcianus* y *Paulus*, en actitud triunfal, jaleados por los gritos de aliento de sus fans: *Marcianus, nicha*; *Paulus, nica*.

Los premios que obtenían eran cuantiosos. Como símbolo de la victoria recibían una palma o, más bien, una corona de laurel. Muchas veces la representación de los premios es más gráfica y material y así aparecen sacos, a veces con indicación de valor, como en un mosaico africano de Susa. Igualmente, se aprecian unos cilindros, con apliques de gemas, que no eran otra cosa que modios que se llenaban de *aurei* a los que se habían hecho acreedores los ganadores.

Todos estos premios y la gloria que comportaba el triunfo fueron valorados sobremanera por la sociedad romana que hizo de los aurigas unos auténticos héroes y ejemplos a imitar por la juventud romana. Tal fue su popularidad y trascendencia social que algunos de ellos, como *Diocles*, en ocasión de su retirada vieron refrendados sus triunfos con la erección

de un monumento que recordara para siempre sus hazañas; otros alcanzaron puestos de privilegio en la sociedad romana, llegándose a honrar con los favores y hasta la amistad de emperadores; otros, más modestos, fueron recordados en sencillos epitafios, donde se especifica su oficio

Esa sociedad, que tanto les distinguió con su reconocimiento, siempre se resistió a retirarles su favor, a pesar de las invectivas que les lanzaba la primitiva iglesia cristiana, que llegó a prohibir a sus fieles la profesión de cochero como ponen de manifiesto las Constituciones Apostólicas, quizá porque algunos de ellos, llenos de gloria y de dinero no constituían en verdad ejemplos edificantes a seguir por los austeros cristianos, bien porque las ceremonias del circo estaban bien enraizadas en la religión pagana. Los concilios de Elvira y de Arles incidían en estos puntos, pero no debieron ser efectivos. El caso de un auriga enterrado en las catacumbas de Roma y en cuya sepultura figura representado su casco con una cruz que recuerda sus creencias, y el del auriga *Sabinianus*, que alcanzó el descanso eterno en los campos emeritenses de Casa Herrera, en su basílica cristiana, son testimonios y una prueba palpable de la continuación de los espectáculos circenses en período cristiano bien avanzado (fig. 8).

En el caso emeritense, tras la restauración del circo en los años 337-340 dC. como atestigua la inscripción, se debieron seguir celebrando competiciones. Por otra parte, la *Chronica Caesaraugustana* menciona carreras de circo en la Zaragoza del siglo V dC. y la prueba evidente de la vitalidad del circo de Constantinopla en tiempos de Teodosio es el monumento dedicado al gran cochero *Porphyrius*.

Y es que, a pesar de las nuevas corrientes de pensamiento, esa sociedad no podía dejar de admirar las hazañas de los aurigas, personajes, a veces, salidos de la nada, de oscuros orígenes, que con su destreza, y sobre todo con su esfuerzo habían podido desarrollar las mejores hazañas ante la mirada atónita de todos sus admiradores.

Tal es el sentido que podríamos deducir, en nuestro particular ambiente, de las escenas de circo que aparecieron en una casa emeritense, junto a otras de carácter cinegético, protagonizadas por el dueño de la mansión al que, al parecer, aluden los cuadros pictóricos, en actitud de conseguir trofeos gracias a su habilidad y presteza como cazador.

Igualmente sucede con otro propietario augustano, de nombre *Marianus*, que posa, ufano, con su caballo, *Pafius*, junto a su trofeo, un ciervo y, otra vez, a caballo, arrojando el *venabulum* contra un animal que no aparece en la escena, destruida. Pues, bien, la gloria de *Marianus*, un triunfador en la vida, se enfatiza con la presencia, en medio de las dos escenas, de una cuadriga vencedora conducida nada menos que



Figura 8. Lápida del auriga *Sabinianus*.
Foto: Archivo MNAR.

por la preciosa figura de una Victoria. Para *Marianus*, el feliz propietario emeritense, que disfrutaba con el triunfo de sus colores en la *arena* y soñaba con parecerse a sus ídolos.

El circo fue un gran complejo monumental, que servía de telón de fondo grandilocuente para una escenografía real de la sociedad romana. Recordemos a Juvenal, entre otros autores, para rememorar el valor de este espectáculo en su plena dimensión.

Los paralelos del pasado y el presente siguen latentes en nuestros eventos deportivos: la promoción y propaganda política del espectáculo, el sentido heroico –cuasi sobrehumano– del competidor, los grupos sociales unidos en torno a un color.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Martínez, J. M. (1983). *Actas del Simposio El Teatro en la Hispania romana* (Mérida, 1982), Badajoz.

Álvarez J. M.; Enríquez, J. J. (1994). *El anfiteatro en Hispania romana* (Mérida, 1992), Badajoz.

Barata, F. (2001). "O Hipódromo ou Circo de Miróbriga", en Nogales Basarrate; Sánchez-Palencia (ed.) 2001, p. 117-124.

Caballos, A. (2010). *Itálica-Santiponce. Municipium y Colonia Aelia Augusta Italicensium,* Ciudades romanas de Hispania, 7, Roma.

Carrasco, I.; Jiménez, A. (2008). "Acerca de los edificios de espectáculos en la *Colonia Augusta Firma Astigi* (Ecija, Sevilla)", *Romula*, 7, p. 7-52.

Ceballos, A. (2004). *Los espectáculos en la Hispania romana: la documentación epigráfica*, Cuadernos emeritenses, 26, Mérida.

Ciancio Rossetto, P. (2001). "Il Circo Massimo: la creazione di un modello architettonico", en Nogales Basarrate; Sánchez-Palencia (ed.) 2001, p. 13-25.

DARDER, M. (1996). *De nominibus equorum circensium. Pars Occidentis*, Reial Acadèmia de Bones Lletres, Barcelona.

DUPRÉ, X. (2004). "Edificios de espectáculo", en Dupré (ed.). *Tarragona. Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco*, Roma, p. 55-72.

DUPRÉ, X. *et alii* (1988). *El Circ romà de Tarragona, I. Les voltes de Sant Ermenegild*, Barcelona.

DUPRÉ, X. *et alii* (1990). "Le cirque romain de Tarragone", *Le Cirque Romain*, Toulouse, p. 64-69.

ESCUDERO, F. DE ASÍS; GALVE, M. P. (2007). "Edificios de espectáculo", en Beltrán (ed.): *Zaragoza. Colonia Caesar Augusta*, Roma, p. 7-70.

ESPINOSA, U. (1984). *Calagurris Iulia*, Logroño.

GOLVIN, J. C. (2001). "Les images du Cirque, source de connaissance de son architecture? Leur importance pour la restitution des édifices de la *spina*", en Nogales Basarrate; Sánchez-Palencia (ed.) 2001, p. 41-54.

GÓMEZ PALLARÈS, J. (2001). "Epigrafía sobre circo en Hispania y sus personajes: inscripciones métricas y musivas", en Nogales Basarrate; Sánchez-Palencia (ed.) 2001, p. 253- 272.

GÓMEZ-PANTOJA, J. (1976). "La ciudad romana de Calahorra", *Symposium de Ciudades Augusteas II*, Zaragoza, p. 185-188.

HUMPHREY, J. H. (1986). *Roman Circuses*, *Arenas for Chariot Racing*, Londres.

MURILLO, J. F. *et alii* (2001). "El circo oriental de *Colonia Patricia*", en Nogales Basarrate; Sánchez-Palencia (ed.) 2001, Madrid, p. 57-74.

MURILLO, J. F. (2004). "Topografía y evolución urbana", en Dupré (ed.): *Córdoba. Colonia Patricia Corduba*, Roma, p. 39-54.

NÉLIS CLIMENT, J.; RODDAZ, J. M. (ed.) (2008). *Le Cirque et son image* (Bordeaux, 2006), Bordeaux.

NOGALES BASARRATE, T. (2000). *Espectáculos en Augusta Emerita*, Monografías emeritenses, 5, Mérida.

NOGALES BASARRATE, T. (2006). "Sociedad y espectáculos en Augusta Emerita", en *Escenarios de España*, Madrid, p. 80-85.

NOGALES BASARRATE, T. (2008). "Circos romanos de Hispania: Novedades y perspectivas arqueológicas", en Nélis Climent; Roddaz (ed.), p. 161-202.

NOGALES BASARRATE, T.; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. (2001). "Espectáculos circenses en *Augusta Emerita*. Documentos para su estudio", en Nogales Basarrate; Sánchez-Palencia (ed.) 2001, p. 217-232.

NOGALES BASARRATE, T.; CASTELLANO, A. (ed.) (2002). *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania romana*, Mérida.

NOGALES BASARRATE, T.; SÁNCHEZ-PALENCIA, F. J. (ed.) (2001). *El circo en Hispania romana*, Madrid.

PASCUAL BUYÉ, I. (2001). "El circo romano de Sagunto" en Nogales Basarrate; Sánchez-Palencia (ed.) 2001, p. 155-174.

PIERNAVIEJA, P. (1977a). *Corpus de inscripciones deportivas de la España romana*, Madrid.

PIERNAVIEJA, P. (1977b). "Los circos de Hispania", *Segovia. Symposium de arqueología romana*, Barcelona, p. 309-321.

RAMALLO, S. (2002). "La arquitectura del espectáculo en Hispania: teatros, anfiteatros y circos", en Nogales Basarrate; Castellano (ed.) 2002, p. 91-118.

RAMALLO, S. (2006). "Los edificios de espectáculos de *Carthago Nova*: escenarios del pasado en una nueva imagen de la ciudad", en *Escenarios de España*, Madrid, p. 43-49.

RAMALLO, S. (2007). "Edificios de espectáculo", en Ruiz E. (ed.): *Cartagena. Colonia Carthago Nova*, Ciudades romanas de Hispania, 5, Roma.

RASCÓN MARQUÉS, S. (ed.) (1998). *Complutum: Roma en el interior de la Península Ibérica*, Alcalá de Henares.

RIBERA, A. (1998). "The discovery of a monumental circus at Valentia (Hispania Tarraconensis)", *JRA*, 11, p. 318-337.

RIBERA, A. (2001). "El circo romano de *Valentia* (Hispania Tarraconenesis)", en Nogales Basarrate; Sánchez-Palencia (ed.) 2001, p. 175-196.

RUIZ DE ARBULO, J.; CEBRIÁN, R. (2009), *El circo romano de Segobriga (Saelices, Cuenca). Arquitectura, estratigrafía y función*, Cuenca.

SÁNCHEZ-PALENCIA, F. J. *et alii* (2001). "El circo romano de *Augusta Emerita*", en Nogales Basarrate; Sánchez-Palencia (ed.) 2001, p. 75-96.

SÁNCHEZ-PALENCIA, F. J.; SÁINZ PASCUAL, M. J. (2001). "El circo de *Toletum*", en Nogales Basarrate; Sánchez-Palencia (ed.) 2001, p. 97-116.

STORCH, J. (2001). "Aportaciones a la iconografía de los *ludi circenses* en Hispania", en Nogales Basarrate; Sánchez-Palencia (ed.) 2001, p. 233-252.

VALE, A.; SANTOS, V. (1998). "A barreira do circo de *Olisipo*", *Actas do 4º Encontro de Arqueologia Urbana*, Amadora, p. 177-186.

VALE, A. (2001). "O circo de *Olisipo*", en Nogales Basarrate; Sánchez-Palencia (ed.) 2001, p. 125-140.

VENTURA, A. (2004). "Edificios de espectáculo", en Dupré, X. (ed.), *Córdoba. Colonia Patricia Corduba*, Roma, p. 63-79.

VV.AA. (1984). *Calahorra. Bimilenario de su fundación. Actas del I Symposium de historia de Calahorra* (Madrid, 1984).

VV.AA. (1997). *Italica MMCC: Actas de las Jornadas del 2.200 aniversario de la fundación de Itálica* (Sevilla, 1994).

ASPECTOS SOCIOLÓGICOS DE LOS *LUDI CIRCENSES* DURANTE LA ANTIGÜEDAD TARDÍA

Juan Antonio Jiménez Sánchez[1],
Grup de Recerques en Antiguitat Tardana (GRAT)- Universitat de Barcelona

Jamás en toda la historia del Imperio romano los *ludi circenses* gozaron de un mayor éxito entre el pueblo como sucedió durante la Antigüedad Tardía. Ya a mediados del siglo IV, según observamos en el calendario de Filócalo (354), se ofrecían anualmente hasta sesenta y seis días de circenses; no había prácticamente ninguna fiesta, religiosa o civil, que no estuviera acompañada por al menos un día de espectáculos en el circo, por lo habitual con veinticuatro carreras de carros. Nos hallamos, pues, ante el mejor ejemplo de la política de entretenimiento popular, el conocido *panem et circenses*, la cual llegó a su auge coincidiendo con el momento en el que también culminó el absolutismo imperial.

LA PASIÓN POR LAS FACCIONES CIRCENSES

Los romanos canalizaban el entusiasmo que sentían por el circo a través de su apoyo a las cuatro facciones circenses (roja, blanca, azul y verde). Éstas funcionaban como empresas que proporcionaban a los organizadores de los juegos todo el material necesario para un desarrollo satisfactorio de un día de carreras, y por tanto tenían un objetivo por completo lucrativo. Los cuatro equipos eran el centro de las pasiones de todos los romanos, aunque rápidamente los azules y los verdes desplazaron a los otros dos en importancia. Aunque algunos autores modernos han denominado también "facción" al conjunto de seguidores de cada una de estas banderías, esto es del todo incorrecto, como demostró André Maricq[2]. En efecto, no conservamos ningún texto de la Antigüedad que designe como *factio* a los aficionados de estos equipos. El nombre que más a menudo reciben en las fuentes es el de *partes populi* en Occidente o el de δῆμοι en Oriente. Por otro lado, la historiografía ha sostenido en muchas ocasiones que el pueblo apoyaba a los verdes mientras que los senadores hacían lo propio con los azules[3]. No obstante, Alan Cameron ha revisado este postulado tradicional y ha evidenciado que se trata de un tópico erróneo: la pertenencia a un grupo de seguidores o a otro sería algo independiente del estrato social del individuo; en otras palabras, la plebe podía animar indistintamente a los verdes o a los azules, al igual que harían los senadores[4]. Ya en el siglo VI, Casiodoro recordaba que el pueblo podía escoger libremente entre ambos equipos[5].

Los intelectuales menospreciaban estos espectáculos, que consideraban únicamente apropiados para la plebe inculta. Sin embargo, todo el mundo gozaba con las carreras del circo, independientemente de su estrato social. La frustración que esta situación podía llegar a generar entre los individuos más instruidos resulta palpable. Tal vez el mejor ejemplo sea Amiano Marcelino, historiador que en la segunda mitad del siglo IV visitó Roma y nos dejó en su obra un par de retratos de la sociedad de su época que resultan desalentadores[6]. En ellos, calificó de ociosa a la plebe romana y la censuró por gastar todo su tiempo examinando las virtudes y defectos de aurigas y caballos. Su avidez era tal que sólo vivía pendiente de los resultados de las competiciones. Los fanáticos se reunían en plazas y callejones para discutir sobre este tema, y los más ancianos juraban por sus canas y arrugas que el Estado no podría seguir existiendo si su auriga favorito no se lanzaba el primero en la próxima carrera y no se arriesgaba con sus caballos en todas las curvas. Y el día de las carreras, muchos acudían al circo antes

1. Este estudio se enmarca en los proyectos de investigación HAR2016-74981-P del Ministerio de Economía y Competitividad, cuyos investigadores principales son los profesores Josep Vilella y Juan Antonio Jiménez, y del GRAT, Grup de Recerca 2014SGR-362, de la Direcció General de Recerca de la Generalitat de Catalunya, dirigido por el profesor Josep Vilella.

2. Maricq 1950.

3. Manojlović 1936; Condurachi 1941, 99; Grégoire 1946; Maricq 1950, 419, n. 1; Pietri 1966, 128.

4. Cameron 1976, 74-104.

5. Cassiodorus, *Var.*, I, 32, 4.

6. Ammianus Marc., *Res gest.*, XIV, 6; XXVIII, 4.

de que brillara el sol y su agitación era tan grande que llegaban a pasarse muchas noches sin dormir. Finalmente, Amiano afirmará de la plebe: "su templo, su hogar, su asamblea y la esperanza de todos sus deseos es el Circo Máximo"[7].

Los escritores cristianos, de igual formación intelectual que los paganos, participaban de su mismo desprecio por los espectáculos públicos y, en consecuencia, realizaban descripciones muy similares. A finales del siglo II, Tertuliano refería en su *De spectaculis* la actitud de los romanos en ocasión de los *ludi circenses*. El día de las carreras, la gente llegaba al circo excitada por las apuestas. Ya en las gradas, esperaba el sorteo de las posiciones de los carros en las barreras de salida. A medida que pasaba el tiempo, se impacientaba por la tardanza del magistrado en dar la señal de partida, y cuando éste por fin arrojaba la *mappa* (el pañuelo con el que señalaba el inicio de la carrera), todos gritaban a la vez: *misit* ("¡lo arrojó!"). Y para Tertuliano, ésta era una de las principales manifestaciones de la demencia de los asistentes, dado que cada uno anunciaba a su vecino lo que todos habían contemplado al mismo tiempo. Luego venían los insultos a quien en realidad no tenían por qué odiar, así como los aplausos a quien no tenían por qué venerar. El público se entusiasmaba o se entristecía por algo que en verdad no le concernía[8].

Otros autores, como Novaciano (s. III), Lactancio (s. IV) o Juan Crisóstomo (s. V), recordaban la gran afición de la gente por las carreras y su actitud enloquecida en las gradas con sus saltos y gritos impetuosos mientras contemplaba la competición[9].

LAS APUESTAS, LA ASTROLOGÍA Y LA MAGIA

Un elemento que incrementaba el fervor de los romanos por los *ludi circenses* era el de las apuestas. Ya hemos visto a Tertuliano describiendo al público acudiendo al circo enardecido por ellas. Las fuentes antiguas no se ocupan demasiado de este tema, por lo que no sabemos con certeza cómo ni cuándo se realizaban. Algunos autores modernos opinan que en Roma no existía ninguna sociedad que se encargara de gestionar las apuestas, por lo que se realizarían sin reglas fijas, de forma informal y espontánea en las gradas en el mismo momento de las carreras[10]. Otros, en cambio, consideran que la gente se tomaba su tiempo para apostar, examinando todas las posibilidades e incluso consultando a los astrólogos[11].

Hasta nuestros días han llegado algunos fragmentos de manuales de astrología en los que se indica el modo de realizar predicciones sobre los resultados de las carreras del circo[12]. Se trata de tres fragmentos de manuscritos griegos de época bizantina que se conservan en códices de los siglos XII-XIV, y que, pese a su datación tardía, son el producto de una larga tradición que se remonta tal vez incluso hasta finales de la República[13]. Según observamos en estos textos, antes de proceder a la predicción, el astrólogo establecía una serie de relaciones entre los astros que en aquel tiempo eran considerados planetas (el Sol, la Luna, Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno) y las cuatro facciones del circo. Estos cuerpos celestes se convertían en los patronos benefactores de las banderías circenses, aunque estas relaciones entre astros y facciones podían variar de un manuscrito a otro. De este modo, y de una manera genérica, vemos que el Sol cumplía un papel benefactor y de mediador debido a tener su lugar en medio del resto de planetas; Júpiter repartía el bien sobre todas las facciones; en cambio, Saturno resultaba maléfico y traía la desgracia a los equipos; Marte protegía a los rojos; Mercurio tutelaba a los azules; Venus ayudaba a los blancos; y la Luna a los verdes. A partir de aquí, una vez realizadas todas estas correspondencias, el astrólogo ya podía trazar el horóscopo de una carrera sirviéndose de las mismas técnicas que hubiera utilizado para confeccionar el de un niño recién nacido[14].

El afán porque el auriga y los caballos de un equipo concreto se alzaran los primeros con la palma de la victoria llevaba a algunos individuos a adentrarse en un terreno castigado duramente por la ley, el de la magia, una práctica a la que no eran ajenos los propios corredores. Las excavaciones arqueológicas han sacado a la luz numerosas tablillas de maldición (*tabellae defixionum*) de temática circense[15]. La maldición se grababa con un estilo de bronce sobre una lámina de plomo; su redacción resulta confusa,

7. Ammianus Marc., *Res gest.*, XVIII, 4, 29.
8. Tertullianus, *De spect.*, 16.
9. Nouatianus, *De spect.*, 5; Lactantius, *Diu. inst.*, VI, 20, 32; Iohannes Chrys., *De Laz. conc.*, 7, 1; Id., *De Anna serm.*, 4, 1.
10. Harris 1972, 225.
11. Pavis d'Escurac 1987, 464-465; Meijer 2006, 140.
12. Wuilleumier 1927.
13. Wuilleumier 1927, 190-194.
14. Wuilleumier 1927, 195-198.
15. Al respecto, remitimos al artículo de Celia Sánchez Natalías en este mismo volumen. Véase también: Audollent 1904; Gager 1992, 42-77.

pues estaba escrita en lengua vulgar, muchas veces mezclando el latín y el griego, y con muchas faltas ortográficas. Tras ser escrita, la lámina se enrollaba y se depositaba en la tumba de un muerto prematuro. Las fórmulas de la imprecación –acompañadas a menudo de símbolos y dibujos mágicos– acostumbraban a ser muy repetitivas y se reducían básicamente a ordenar al espíritu que atase los miembros e incluso la voluntad de la víctima.

LOS AURIGAS, ÍDOLOS DE LA MULTITUD

Indudablemente, los aurigas eran los ídolos de la multitud en esta época. La gente hablaba continuamente sobre ellos, y sus imágenes y nombres aparecían en mosaicos, pinturas y cerámicas[16]. También se hallan representados con muchísima frecuencia en los contorniatos, pseudo-monedas de bronce acuñadas en Roma durante los siglos IV y V, y cuya función exacta desconocemos todavía hoy. Y gracias a todas estas fuentes iconográficas, los nombres de algunos de los aurigas más famosos de la Antigüedad Tardía han llegado hasta nuestros días: Filoromo, Calimorfo, Eros, Domnino, etcétera. Algunos, como Porfirio, alcanzaron tal celebridad que merecieron que se les erigieran estatuas y se les compusieran versos[17].

Seguramente en las calles más transitadas, en especial cerca del circo, habría carteles anunciando las carreras, los cuales estarían decorados con pinturas de estos ídolos populares. Una constitución del año 394 promulgada por Teodosio I aludía a los aurigas como personas humildes, deshonestas y socialmente estigmatizadas. El soberano ordenaba que se destruyeran las imágenes que representaban a estos individuos siempre que se hallaran cerca de retratos imperiales; tan sólo se permitía colocarlas en el circo y en el teatro[18]. Dorothea Ruth French opina que aquí el monarca se estaría refiriendo a las estatuas erigidas en honor de los vencedores de los juegos[19]. Sin embargo, en nuestra opinión, resulta mucho más probable que aquí se esté señalando a los carteles que publicitaban los *ludi* y en los que, como hemos avanzado, aparecerían pintados algunos de estos héroes de la pista.

Algunos aurigas famosos se desplazaban a veces a otras partes del Imperio con la intención de repetir fortuna. En estas ocasiones, venían precedidos por la fama de sus victorias y generaban entre el pueblo una gran expectación. Esto sucedió por ejemplo en el siglo VI, cuando Tomás llegó a Italia en época de Teodorico y alcanzó tales éxitos que muchos sospecharon que eran fruto de la hechicería[20].

En otras ocasiones, los aurigas contratados para un espectáculo determinado no gozaban de popularidad entre la población. Entonces, había que recurrir a una campaña de promoción para captar las simpatías de la gente. Esto lo observamos en una carta de Símaco. Cuando éste se hallaba preparando los juegos que darían inicio a la pretura de su hijo Memio (401), dio orden para que condujesen hasta Roma a unos aurigas que había contratado. Allí, debían entrenarlos y ganarse el favor de la plebe antes de los juegos, dado que constituían una novedad en la ciudad[21]. ¿Cómo se podría realizar tal operación? Probablemente, con la debida antelación se ubicarían carteles, con los nombres y las figuras de los aurigas, en pórticos y lugares públicos, tal y como especifica la ya mencionada ley del 394.

LAS SEDICIONES

Lamentablemente para los representantes del poder, en muchas ocasiones los juegos del circo y sus protagonistas también se convertían en la excusa para que una plebe insatisfecha diera rienda suelta a sus protestas y provocara todo tipo de disturbios en las calles. Una ley de Mayoriano (457-461) debía de tratar sobre este asunto; aunque su texto se ha perdido, conservamos su elocuente título: *De aurigis et seditiosis*[22]. Los ejemplos documentados en las fuentes son muy abundantes y a veces dejan traslucir un alto grado de violencia por parte del pueblo y todavía más por parte de sus dirigentes a la hora de aplicar las represalias. En el año 355, el prefecto urbano Leoncio ordenó detener al auriga Filoromo. No conocemos la razón de tal arresto, pero la plebe salió en defensa del cochero como si se tratara de proteger algo propio. Atacó al prefecto, pero éste envió a sus soldados contra los sediciosos y, tras detener y torturar a algunos de ellos, los desterró finalmente a una isla, con lo que acabó con el motín[23].

16. Dunbabin 1982; Jiménez 1998; Nogales 2000, 73-78 y 88-91.
17. Vasiliev 1948; Cameron 1973; Meijer 2006, 182-191.
18. *Cod. Theod.*, XV, 7, 12 (= *Cod. Iust.*, XI, 41, 4).
19. French 1985, 51-52.
20. Cassiodorus, *Var.*, III, 51, 2.
21. Symmachus, *Ep.,* VI, 42. Véase Marcone 1983, 121.
22. *Nou. Maior.*, 12.
23. Ammianus Marc., *Res gest.*, XV, 7, 2.

Más grave resultó todavía el siguiente episodio. En el año 390, la población de Tesalónica, irritada por culpa del alojamiento de la guarnición bárbara, se rebeló contra el *magister militum per Illyricum* Buterico. La excusa fue la orden de detención dada por éste contra uno de los aurigas favoritos en la ciudad a quien había acusado de sodomía. Se acercaban las fechas de los juegos, y el pueblo reclamó su puesta en libertad, pero ante su negativa, la gente asaltó y mató a Buterico. Cuando la noticia llegó a oídos del emperador Teodosio I, éste se dejó llevar por la cólera y ordenó castigar a los habitantes de Tesalónica; invitados al circo para contemplar un espectáculo, fueron masacrados por los soldados; el número de víctimas superó las siete mil[24].

En la parte oriental del Imperio estos disturbios alcanzaron cotas de violencia mucho más preocupantes debido a la rivalidad cada vez más acerba entre los partidarios de las diversas facciones circenses[25]. El historiador Procopio de Cesarea realiza una inquietante descripción de ellos. Según nos narra, los más fanáticos incondicionales de las facciones se distinguían del resto de la población por su corte de pelo y por sus ropajes. Se dejaban crecer mucho el bigote y la barba; tenían el cabello muy corto en la parte frontal de la cabeza, hasta las sienes, mientras que en la posterior lo llevaban muy largo y en desorden. A este estilo lo llamaban "corte de pelo huno". Por lo que respecta a su vestimenta, las mangas de sus túnicas se hallaban estrechamente sujetas a sus muñecas, pero luego se ensanchaban firmemente hasta sus hombros, con lo que se agitaban enormemente cuando animaban a un auriga en el hipódromo. Dado que cada uno de estos grupos de seguidores ocupaba secciones particulares en las gradas, podemos imaginar fácilmente el tremendo impacto visual que crearían cuando en un momento dado se pusieran en pie entonando sus cánticos, levantaran sus brazos y crearan de este modo un inmenso mosaico monocolor. Procopio añade que vestían capas, pantalones y botas también al estilo de los hunos. Casi todos portaban armas abiertamente durante la noche. Durante el día las ocultaban bajo sus capas. Con frecuencia asesinaban a sus oponentes, y su osadía llegó a tal grado que mataron a muchos a plena luz del día, a la vista de todo el mundo. La sensación de inseguridad era muy grande[26].

En otro célebre pasaje, Procopio afirma que con tal de apoyar a sus colores, estos *tifosi* de la Antigüedad dilapidaban su dinero, exponían sus cuerpos a los tormentos más terribles e incluso aceptaban sucumbir de la muerte más vergonzosa. Se enfrentaban a sus rivales sin saber la razón de por qué corrían semejante riesgo, pero siendo conscientes de que, incluso si se imponían a sus enemigos en la contienda, ellos mismos acabarían en la cárcel, torturados y ejecutados. Este odio injustificado persistía toda la vida y no disminuía ni ante los lazos de parentesco, como por ejemplo si eran dos hermanos los que defendían colores diferentes. Y no había nada humano ni divino que les interesara en comparación con que triunfara su equipo[27].

El conde Marcelino nos refiere en su crónica las graves sediciones populares surgidas en el hipódromo y que sacudieron la ciudad de Constantinopla en los años 445, 473, 491 y 507[28]. Pero sin duda, la más devastadora de todas estas revueltas fue la conocida como "sublevación de Nika", en tiempos de Justiniano I (enero del 532). Como hemos visto, la situación en tiempos de este soberano se había vuelto insostenible, por lo que decidió actuar con severidad arrestando y condenado a muerte a unos fanáticos involucrados en enfrentamientos entre partidarios de una y otra facción. Uno de ellos murió al ser ahorcado, pero los otros dos (un azul y un verde) se salvaron debido a que se rompió la horca. Colgados nuevamente, otra vez se repitió el suceso y cayeron del patíbulo. Entonces unos monjes los recogieron y se los llevaron a una iglesia, con lo que el prefecto envió a unos soldados a vigilarlos para evitar que escaparan. El día 13 de enero se celebraron carreras en el hipódromo. Los partidarios de ambas facciones pidieron al emperador el perdón de los condenados. El soberano ignoró esta petición, y entonces, y contra todo pronóstico, los eternos enemigos hicieron una tregua y se unieron contra el monarca. El grito de "*nika*" ("vence", con el que sería recordado el suceso) comenzó a oírse en el hipódromo. Luego los sublevados acudieron al pretorio y solicitaron al prefecto que retirara la vigilancia a los refugiados en la iglesia. Ante su negativa,

24. Ambrosius, *Ep. extr. coll. trad.*, 11; Id., *De ob. Theod.*, 34; Rufinus, *Hist. eccl.*, XI, 18; Augustinus, *De ciu. Dei*, V, 26; Paulinus, *Vit. Ambr.*, 24; Sozomenus, *Hist. eccl.*, VII, 25, 1-7; Theodoretus, *Hist. eccl.*, V, 17-18. Respecto a la masacre de Tesalónica y sus consecuencias, véase: Labriolle 1908[4], 125-147; Palanque 1933, 227-250; Williams y Friell 1994, 67-70; Leppin 2008, 179-190.

25. Acerca de los conflictos entre los partidarios de las facciones circenses en Constantinopla y, en general, del fenómeno lúdico en el Imperio bizantino, véase: Fotiou 1978, 1-10; Mango 1981, 341-353; Dagron 1984, 348-364; Vallejo 1993.

26. Procopius, *Anecd*., 7, 15-18.

27. Procopius, *De bell. Pers*., I, 24, 2-6.

28. Marcellinus Com., *Chron.*, a. 445, 2; a. 473, 2; a. 491, 2; a. 507, 1.

prendieron fuego al pretorio, un incendio que comenzó a extenderse por la ciudad. Justiniano I, por su parte, se refugió en su palacio[29]. Durante cinco días Constantinopla fue el escenario de todo tipo de disturbios; se produjeron numerosos incendios que destruyeron muchos monumentos, como por ejemplo los Baños de Zeuxipo y la iglesia de Santa Sofía, reconstruida posteriormente por Justiniano I. Los sediciosos incluso llegaron a proclamar a un nuevo soberano en la persona de Hipacio, un sobrino del antiguo emperador Anastasio I. Justiniano I, desesperado, consideró incluso la posibilidad de embarcarse con los más próximos y de huir. Pero Teodora se negó a ello, afirmando que prefería morir como emperatriz. Los presentes, entonces, cambiaron de parecer y decidieron quedarse. A continuación, el eunuco Narsés acudió a escondidas al hipódromo, donde se habían hecho fuertes los sublevados, y allí compró con oro la voluntad de los líderes de los azules, que volvieron a apoyar a Justiniano I y se retiraron de la contienda. Seguidamente, las tropas imperiales, comandadas por los generales Mundo y Belisario, llegaron hasta el hipódromo, donde todavía permanecía una multitud inmensa y apretada, en la que se empujaban unos a otros. Cuando comenzó la carga de los soldados se produjo un gran tumulto y confusión entre la gente. Luego se inició la carnicería. La insurrección duró seis días y costó la vida a 35.000 personas, entre ellas a Hipacio, que fue ejecutado. La ciudad hubo de ser reconstruida en buena parte[30].

EL CRISTIANISMO Y LOS ESPECTÁCULOS

Un aspecto de los *ludi circenses* muy importante durante la Antigüedad Tardía concierne a su relación con la religión cristiana[31]. Esta época contempló la cristianización del mundo antiguo, con todas las paradojas que conllevó este proceso. Muchos de los neófitos eran gentes de reciente conversión que no veían nada contradictorio entre su nueva fe y su antiguo modo de vida, por lo que continuaron frecuentando los circos, los teatros y los anfiteatros después de abrazar la fe de Cristo. Este comportamiento no dejó indiferentes a los eclesiásticos, quienes consideraron que se trataba de un pecado muy grave. A finales del siglo II, el problema debía ser ya lo suficientemente importante como para que Tertuliano redactara un tratado específico al respecto, el *De spectaculis*. En él, censuró esta conducta y recordó los motivos por los cuales un cristiano no podía asistir a los espectáculos. En primer lugar, éstos eran idolátricos, puesto que habían nacido como una parte más del culto debido a los dioses. Acudir a contemplarlos significaba participar de alguna manera en este culto y, por tanto, atentar contra el primero y principal de los mandamientos divinos, que afirmaba «no tendrás otros dioses fuera de mí» (*Ex*., 20, 3)[32]. Violar este precepto significaba caer en el peor de los pecados. Y por si las razones religiosas parecieran insuficientes a los fieles, Tertuliano recurrió además a asociar un pecado moral a cada una de las manifestaciones lúdicas: la locura –es decir, la pérdida del autocontrol en las gradas–, en el caso del circo[33]; la lujuria en el teatro[34]; y la crueldad en el anfiteatro[35]. Los argumentos presentados por el africano resultaron tan brillantes que fueron utilizados luego por otros muchos escritores, como por ejemplo Novaciano, Lactancio, Agustín de Hipona o Salviano de Marsella. Pero sin embargo, este discurso tan sólo tuvo éxito en la tradición literaria, porque en la práctica los cristianos continuaron acudiendo a los juegos, como evidencian los continuos reproches de autores posteriores.

LA SECULARIZACIÓN DE LOS ESPECTÁCULOS

El soberano era plenamente consciente del poder de los espectáculos como medio de distracción popular y de propaganda imperial, y en consecuencia jamás deseó renunciar a ellos. Al contrario, los fomentó y los reguló mediante leyes para que gozaran de una más correcta celebración. Pero por otro lado, el monarca tampoco deseaba indisponerse con la Iglesia, su gran aliada en ese momento. La solución que encontró consistió en la secularización de los juegos romanos, una política potenciada sobre todo por Ar-

29. Recordemos que el Gran Palacio y el hipódromo estaban conectados, lo que permitía ir desde la *kathisma* (el palco imperial) hasta el palacio con total seguridad.
30. Marcellinus Com., *Chron.*, a. 532; Procopius, *De bell. Pers*., I, 24, 7-58; Malalas, *Chron*., XVIII, 71 (473-477); *Chron. Pasch*., a. 532; Theophanes, *Chron*., A.M. 6024. Respecto a la revuelta de Nika, véase: Bury 1897; Greatrex 1997.
31. Pasquato 1976; DeVoe 1987; Jiménez 2006; Lugaresi 2008.
32. Tertullianus, *De spect*., 4-7.
33. Tertullianus, *De spect*., 16.
34. Tertullianus, *De spect*., 17.
35. Tertullianus, *De spect*., 19.

cadio y Honorio y que entroncó directamente con la campaña de su padre Teodosio I destinada a extirpar el paganismo en todo el ámbito público. Este emperador, mediante una serie de leyes emanadas entre el 390 y el 392, prohibió los sacrificios públicos, dispuso el cierre de los templos y vedó el culto doméstico[36]. Todo esto constituyó un paso fundamental para la secularización de los juegos romanos asociados a festivales religiosos[37]. Los hijos de Teodosio I decretaron la exclusión de cualquier elemento del culto pagano relacionado con los espectáculos. El 3 de julio del año 395, Arcadio ordenó suprimir cualquier festividad de origen pagano del calendario oficial[38]. En consecuencia, las fiestas de la religión tradicional romana ya no formarían parte de los días considerados *feriati*, con lo que los espectáculos vinculados a ellas perderían su componente pagano y se continuarían celebrando como simples entretenimientos laicos. En el 399, su hermano Honorio dictó una ley en la que recordaba que los espectáculos debían seguir ofreciéndose al pueblo según la antigua costumbre, aunque despojados de los sacrificios y de cualquier otra perniciosa reminiscencia pagana[39].

LA CRISTIANIZACIÓN DEL RITUAL CIRCENSE

Si los espectáculos romanos quedaron completamente secularizados a finales del siglo IV, en la centuria siguiente se produjo la cristianización de los juegos, un proceso directamente relacionado con la "teología de la victoria imperial"[40]. El principio básico de esta ideología reside en que el emperador era el único vencedor con derecho a celebrar el triunfo. El principal dios que se hallara en cada momento en el panteón religioso sería el responsable de otorgar la victoria al soberano y, en consecuencia, los juegos celebrados para conmemorar dicha victoria, y en los que el monarca sería aclamado como vencedor perpetuo, serían ofrecidos a esta divinidad. A partir de Constantino I, el dios cristiano pasó a convertirse en el dispensador del triunfo. Ya a partir del siglo V, elementos claramente cristianos, sobre todo la cruz, se introdujeron en el seno de la liturgia imperial desarrollada en el hipódromo[41]: una moneda de oro de Valentiniano III (del año 435) nos lo muestra en el acto de presidir los juegos que festejaban la celebración de sus *decennalia*[42]. Con su mano derecha sostiene la *mappa*, el pañuelo con el que daba la señal de inicio de las carreras de cuadrigas; con la izquierda sujeta un cetro rematado con una cruz. Por tanto, mientras que con una mano coge el símbolo lúdico por excelencia, con la otra aferra el signo de Cristo: los juegos se celebrarían, por tanto, bajo la imagen de una cruz empuñada por el emperador. Los eclesiásticos se guardaron bien de criticar abiertamente esta participación del soberano en la cristianización del ritual circense. No obstante, conservamos un par de interesantes pasajes de Salviano de Marsella en los que se deja traslucir su indignación por el hecho de que se ofrecieran a Cristo *ludi circenses* como agradecimiento por las victorias obtenidas sobre los enemigos de Roma. En uno de estos pasajes, Salviano llega a exclamar: "en consecuencia, a Cristo –¡demencia monstruosa!–, a Cristo ofrecemos circenses y mimos, y esto en especial cuando recibimos de él algo bueno, cuando se le atribuye algo de prosperidad o se hace responsable a la divinidad de una victoria sobre los enemigos"[43].

LA DECADENCIA DE LOS CIRCENSES

A pesar de su tremenda popularidad, existente todavía incluso en la Roma de Teodorico el Ostrogodo (como nos atestigua Casiodoro)[44], los juegos del circo desaparecieron en la mitad occidental del Imperio durante el siglo VI. Eran un espectáculo muy caro de organizar, y en Italia, por ejemplo, la guerra gótica (535-554) supuso un golpe durísimo para la economía de este territorio. Los últimos circenses celebrados en el Circo Máximo tuvieron lugar, según la documentación conservada, en el año 549, cuando el rey ostrogodo Totila asistió a uno de estos espectáculos (seguramente también patrocinado por él)[45].

En Oriente, la pasión por las carreras de carros heredada de la Antigüedad prosiguió todavía du-

36. Libanius, *Or.*, 30; *Cod. Theod.*, XVI, 10, 10-12.
37. French 1985, 33-41.
38. *Cod. Theod.*, II, 8, 22. Véase: French 1985, 41 y 48; Salzman 1990, 236; Jiménez 2010, 324-325.
39. *Cod. Theod.*, XVI, 10, 17. Véase: French 1985, 41; Jiménez 2010, 325-326; Puk 2013, 25-27.
40. Gagé 1933a. Véase asimismo McCormick 1986.
41. Gagé 1933b; Vespignani 2010, 195-200 y 210-219.
42. *RIC*, X, p. 369, nº 2034-2036.
43. Saluianus Mass., *De gub. Dei*, VI, 4, 24; 5, 26. Véase Jiménez 2003.
44. Al respecto, véase Fauvinet-Ranson 2006, 379-440.
45. Procopius, *De bell. Goth.*, III, 37, 4.

rante algunos siglos más, aunque las fuentes escritas proporcionan cada vez menos noticias al respecto, especialmente a partir ya del siglo VII. Durante este tiempo, el papel del hipódromo estuvo cada vez más ligado al ceremonial imperial (con la celebración de espectáculos con motivo de una coronación, del nacimiento de un porfirogeneto o de un matrimonio), hasta el punto de que el momento culminante de una jornada de carreras correspondía al del intercambio de invocaciones y aclamaciones entre el basileo y su pueblo. Sin embargo, ya en el siglo X se celebraban únicamente ocho carreras diarias frente a las veinticuatro que documentamos en el siglo IV, un descenso tal vez debido a los problemas financieros por los que pasaba el Imperio bizantino[46]. La decisiva decadencia de las carreras del hipódromo se inició durante la dinastía de los Comnenos (1081-1185). Alejo I (1081-1118) aún ofreció circenses en ocasión de eventos señalados, e incluso más adelante Manuel I (1143-1180) llegó a presentar espectáculos en el hipódromo a los viajeros ilustres que pasaban por Constantinopla[47]. Pero el hipódromo de esta ciudad dejó de estar en uso precisamente durante la segunda mitad del siglo XII. A finales de esa centuria, los *ludi circenses* desaparecieron en Bizancio debido a diversas causas: la moda de los torneos introducida por los occidentales, el traslado de la residencia imperial al Palacio de Blanquerna (lo que supuso un alejamiento del hipódromo, que estaba conectado al Gran Palacio), o las penurias económicas cada vez más graves del Imperio. Cuando en el año 1204 los cruzados saquearon Constantinopla, el estado en el que hallaron el hipódromo era de una ruina definitiva[48]. Después de casi dos milenios de historia –la tradición quería, en efecto, hacer remontar su origen hasta el mismísimo Rómulo–, los *ludi circenses* y de la pasión que despertaron entre el pueblo había llegado decisivamente a su fin.

Como hemos visto, si bien desde finales de época republicana este espectáculo gozó de cada vez más éxito entre los habitantes del mundo romano, hemos de esperar hasta el siglo IV para observarlo alcanzar su cénit, cuando en un mismo año podían llegar a contemplarse hasta sesenta y seis días de carreras de carros. La gente mostraba un afán a veces casi obsesivo por los colores de las facciones y por los aurigas, los cuales se convirtieron en el centro del mundo de las apuestas, algo que por otro lado llevó a algunos de los aficionados más osados a adentrarse en el mundo de la astrología y de la magia. Los aurigas protagonizaban escenas en mosaicos, pinturas y medallones, y su importancia entre el pueblo era tal que incluso fácilmente podían convertirse en la excusa para el estallido de una revuelta por parte de una plebe insatisfecha. Así pues, y a pesar de las continuas críticas por parte de las autoridades eclesiásticas, ¿cómo podía el emperador, con todo cristiano también él, prescindir de un medio tan magnífico de propaganda y de entretenimiento popular? La solución radicó en la secularización, e incluso en la cristianización del ritual, de los espectáculos circenses, un recurso que, si bien no contentó a las jerarquías religiosas, al menos permitió al soberano mantener estos juegos durante varios siglos más.

ABREVIATURAS

AJA	=	*American Journal of Archaeology, New York.*
BAB	=	*Bulletin de la Classe des Lettres de l'Académie Royale de Belgique, Bruxelles.*
ByzF	=	*Byzantinische Forschungen: Internationale Zeitschrift für Byzantinistik, Amsterdam.*
Byzantion	=	*Byzantion: Revue internationale des études byzantines, Bruxelles.*
CRAI	=	*Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris.*
CrSt	=	*Cristianesimo nella storia, Bologna.*
DOP	=	*Dumbarton Oaks Papers, Washington (D.C.).*
JHS	=	*The Journal of Hellenic Studies, London.*
JÖByz	=	*Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Wien.*
Ludica	=	*Ludica: Annali di storia e civiltà del gioco, Treviso.*
MEFRA	=	*Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité, Roma – Paris.*
RH	=	*Revue historique, Paris.*
RHPhR	=	*Revue d'histoire et de philosophie religieuses, Paris.*
RHSEE	=	*Revue historique du Sud-Est européen, Bucarest.*
RIC	=	J.P.C. Kent, *The Roman Imperial Coinage*, X: *The Divided Empire and the Fall of the Western Parts. 395-491*, London, 1994.

46. Meijer 2006, 195-197.
47. Vespignani 2010, 222-224.
48. Vespignani 2010, 225.

BIBLIOGRAFÍA

AUDOLLENT, A. (1904). *Defixionum tabellae quotquot innotuerunt tam in Graecis Orientis quam in totius Occidentis partibus praeter Atticas in Corpore Inscriptionum Atticarum*, Paris.

BURY, J. B. (1897). "The Nika Riot", *JHS*, 17, p. 92-119.

CAMERON, A. (1973). *Porphyrius the Charioteer*, Oxford.

CAMERON, A. (1976). *Circus Factions. Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Oxford.

CONDURACHI, E. (1941). "Factions et jeux du cirque à Rome au début du VIe siècle", *RHSEE*, 18, p. 95-102.

DAGRON, G. (1984). *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 à 451*, Paris.

DEVOE, R. F. (1987). *The Christians and the Games. The Relationship between Christianity and the Roman Games from the First through the Fifth Centuries, A.D.*, Lubbock.

DUNBABIN, K. M. D. (1982). "The Victorious Charioteer on Mosaics and Related Monuments", *AJA*, 86, 1, p. 65-89.

FAUVINET-RANSON, V. (2006). Decor ciuitatis, decor Italiae. *Monuments, travaux publics et spectacles au VIe siècle d'après les* Variae *de Cassiodore*, Bari.

FOTIOU, A. S. (1978). "Byzantine Circus Factions and their Riots", *JÖByz*, 27, p. 1-10.

FRENCH, D. R. (1985). *Christian Emperors and Pagan Spectacles. The Secularization of the* ludi, *A. D. 382-525*, Berkeley.

GAGÉ, J. (1933a). "La théologie de la victoire impériale", *RH*, 171, p. 1-43.

GAGÉ, J. (1933b). "*Stauròs nikopoiós*. La victoire impériale dans l'Empire chrétien", *RHPhR*, 13, p. 370-400.

GAGER, J. G. (1992). *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*, Oxford.

GREATREX, G. (1997). "The Nika Riot: A Reappraisal", *JHS*, 117, p. 60-86.

GRÉGOIRE, H. (1946). "Le peuple de Constantinople ou les Bleus et les Verts", *CRAI*, 90, p. 568-578.

HARRIS, H. A. (1972). *Sport in Greece and Rome*, London.

JIMÉNEZ, J. A. (1998). "Ídolos de la Antigüedad Tardía: algunos aspectos sobre los aurigas en Occidente (siglos IV-VI)", *Ludica*, 4, p. 20-33.

JIMÉNEZ, J. A. (2003). "«*O amentia monstruosa!*». A propósito de la cristianización de la liturgia imperial y del ritual circense durante el siglo V", *CrSt*, 24, p. 23-39.

JIMÉNEZ, J. A. (2006). *La cruz y la escena: cristianismo y espectáculos durante la Antigüedad Tardía*, Alcalá de Henares.

JIMÉNEZ, J. A. (2010). *Los juegos paganos en la Roma cristiana*, Treviso – Roma.

LABRIOLLE, P. DE (1908[4]). *Saint Ambroise*, Paris.

LEPPIN, H. (2008). *Teodosio*, Barcelona (trad. M. Villanueva: *Theodosius der Grosse*, Darmstadt, 2003).

LUGARESI, L. (2008). *I teatro di Dio: il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico: II-IV secolo*, Brescia.

MANGO, C. (1981). "Daily life in Byzantium", *XVI Internationaler Byzantinisten-kongress, Akten, I/1 (= Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, XXXI/1)*, Wien, p. 337-353.

MANOJLOVIĆ, G. (1936). "Le peuple de Constantinople", *Byzantion*, 11, p. 617-716 (trad. H. Grégoire: *Cargradskij narod*, Zagreb, 1904).

MARCONE, A. (1983). *Commento storico al libro VI dell'epistolario di Q. Aurelio Simmaco*, Pisa.

MARICQ, A. (1950). "Factions du cirque et partis populaires", *BAB*, 36, p. 396-421.

MCCORMICK, M. (1986). *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium ant the Early Medieval West*, Cambridge.

MEIJER. F. (2006). *Il mondo di Ben Hur. Lo spettacolo delle corse nell'antica Roma*, Roma – Bari (trad. C. Di Palermo: *Wagenrennen: Spektakelshows in Rome en Constatinopel*, Amsterdam, 2004).

NOGALES, T. (2000). *Espectáculos en* Augusta Emerita *(Espacios, imágenes y protagonistas del ocio y espectáculo en la sociedad romana emeritense)*, Badajoz.

PALANQUE, J.-R. (1933). *Saint Ambroise et l'Empire Romain*, Paris.

PASQUATO, O. (1976). *Gli spettacoli in S. Giovanni Crisostomo. Paganesimo e cristianesimo ad Antiochia e Costantinopoli nel IV secolo*, Roma.

PAVIS D'ESCURAC, H. (1987). "Magie et cirque dans la Rome antique", *ByzF*, 12, p. 449-467.

PIETRI, C. (1966). "Le Sénat, le peuple chrétien et les partis du cirque à Rome sous le pape Symmaque (498-514)", *MEFRA*, 78, 1, p. 123-139.

PUK, A. (2013). "A Success Story: Why did the Late Ancient Theatre Continue?" en: M. Vinzent; K. Schlapbach (ed.): *Papers presented at the Sixteenth International Conference on Patristic Studies held in Oxford 2011* (*Studia Patristica*, 60: *New Perspectives on Late Antique* spectacula), Leuven – Paris – Walpole MA, p. 21-37.

SALZMAN, M. R. (1990). *On Roman Time. The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Berkeley - Los Angeles - Oxford.

VALLEJO, M. (1993). "Los espectáculos públicos en el Imperio Bizantino (ss. V-VIII) o el factor

político de la diversión popular", *Espai i temps d'oci a la història. Actes del Xè congrés d'estudis locals (Palma de Mallorca, 1992)*, Palma de Mallorca, p. 643-651.

VASILIEV, A. A. (1948). "The Monument of Porphyrius in the Hippodrome at Constantinople", *DOP*, 4, p. 27-49.

VESPIGNANI, G. (2010). Ippodromos. *Il circo di Costantinopoli Nuova Roma dalla realtà alla storiografia*, Spoleto.

WILLIAMS, S.; FRIELL, G. (1994). *Theodosius. The Empire at Bay*, London.

WUILLEUMIER, P. (1927). "Cirque et astrologie", *MEFRA*, 44, p. 184-209.

EDITIS CIRCIENSIBUS: EL CIRCO COMO ESPACIO DEL EVERGETISMO Y LA AUTOREPRESENTACIÓN CÍVICA DE LAS ELITES HISPANAS

Javier Andreu Pintado, *Universidad de Navarra*

Ya desde el conocido aserto de Juvenal sobre el *panem et circenses* (Iuv. *Sat*. 10, 81) se pone de manifiesto, como afirmaba también Cicerón (Cic. *Sest*. 106), que los *ludi circenses* tenían un indiscutible poder para cambiar el favor y el entusiasmo de la gente (Plin. *Ep*. 9, 6) dada su notable popularidad y, seguramente, también, su singular eco público. En el marco de este volumen consagrado a la cuestión circense, nos parece oportuno revisar las reflexiones que, hace algún tiempo, y de forma parcial (PIERNAVIEJA 1977, 144-149) o en el marco de todos los *ludi* atestiguados en Hispania (CEBALLOS 2004, 624-643), se hicieron respecto del material epigráfico hispano alusivo a la utilización del entorno de los *ludi circenses* –y de los propios *ludi*– como eje de la actuación evergética de la elite. En comparación con la contribución de los notables a la financiación de otros edificios de espectáculos o de los *ludi* y *spectacula* en ellos desarrollados, la participación de las elites en actos munificentes relacionados con el circo no está especialmente bien documentada en la epigrafía peninsular (MELCHOR 1996, 227 y 234; CEBALLOS 2003) al menos si se compara con la de los *ludi scaenici* y *uenationes*. Con todo, el repertorio disponible presenta un particular sesgo geográfico y exhibe una serie de rasgos tipológicos que, desde luego, resultan muy representativos y glosan, a la perfección, los patrones en que se movió la contribución de los notables a la financiación de este tipo de edificios y de las actividades lúdicas que acogían no sólo en las provincias hispanas sino, en general, en el Occidente romano (GOFFIN 2002, 244). Así, son un total de veinticinco los *tituli* que documentan alguna suerte de acto munificente relacionado con el espacio circense en las provincias hispanas. De ellos, quince casos proceden de la *Baetica* –tres de la misma ciudad, *Tucci*–, seis de la *Citerior* –con dos extraordinarios documentos procedentes de *Castulo*– y cuatro de *Lusitania*, aunque, en esta provincia, son sólo dos las ciudades –*Augusta Emerita* y *Balsa*– de las que proceden los casos documentados por lo que las evidencias deben ser sometidas a especial crítica. Desde un punto de vista del contenido de las contribuciones, es evidente que, como se ha subrayado habitualmente, los notables prefirieron siempre, en materia circense, sufragar la *editio* de *ludi* –atestiguada en veintidós de los veinticinco *tituli* estudiados– antes que la construcción de edificios destinados a albergarlos que está documentada sólo en cuatro casos, uno de ellos, además, resultado de la iniciativa oficial que, seguramente, por la envergadura de estos edificios, fue la que acostumbró a correr con los gastos derivados de su promoción urbanística (HORSTER 2001, 76-96). Ese repertorio, con no ser demasiado generoso, sí nos permite trazar algunos rasgos que permitan definir en qué parámetros se movió la munificencia en esta materia en ámbito hispano y de qué modo la *pompa circensis* –como se la denomina en la *tabula Siarensis* (*HEp*5, 734)– prestó su valor a los objetivos de *existimatio* intrínsecos al comportamiento munificente.

En primer lugar, y como se ha señalado ya –y se ha recordado en los estudios previos que, con carácter general, se han ocupado del tema para las tres provincias hispanas (MELCHOR 1993, 457)– no hay ningún testimonio hispano de pago por parte de la elite local de un edificio circense al completo. Así, *L. Valerius Lucumo* y *L. Valerius Amandus*, *seuiri*, sufragaron el pago de un buen tramo del *podium* del circo (*CIL* II, 984) –seguramente unos 180 m (CANTO 1997, 108)– en Zafra y cien pies de esa misma estructura –unos 30 m– costearon en *Balsa*, *C. Licinius Badius* y *L. Cassius Celer* (*IRCP* 77 y 76). El formato de estas dos inscripciones lusitanas –pues la primera, de *Vgultunia*, está perdida y sólo ha llegado a nosotros por la *traditio* previa a E. Hübner– permite pensar que, muy probablemente, éstas aparecerían colocadas sobre el *podium* del monumento en cuestión (ANDREU 2004, 224-225) exhibiendo la parte del mismo que habría sido costeada por cada notable como consta se hizo en los *podia* de los anfiteatros (*CIL* X, 4737 de *Sinuessa* o *AE* 2005, 1694 de *Lambaesis*) que, por su tamaño, también debieron ser objeto de atención parcial y compartida por parte del evergetismo local. Sólo en *Augusta Emerita* consta, entre el 337 y el 340 dC. (CHASTAGNOL 1976; RAMÍREZ SÁDABA 2002, 116-120) la refacción del aspecto del circo (*restitutio eius faciei*) por parte del *comes Tiberius Flau(ius) Laetus* aprovechando, probablemente, el estado de ruina (*circum uetustate*

conlapsum) que presentaba, por entonces, el monumento. En él debieron realizarse, hacia el 135 dC., unos *ludi* conmemorativos de la restauración del *cuneum et proscaenium theatri*, que habría padecido un incendio (*CIL* II, 478), una suerte de comportamiento éste –de celebrar actuaciones edilicias ajenas al circo con *editiones* de *ludi circenses*– que consta que practicó el emperador –en este caso emeritense, Adriano– y también asiduamente, por imitación, la elite local. No debe descartarse, como se ha señalado recientemente (Mingoia 2004, 231), que esa ausencia de participación de la elite local en el sufragio de este tipo de monumentos bien completos bien en partes –y que, de hecho, se constata también en todo el Occidente romano– y su preferencia por la *editio* de *ludi* pudiera también deberse no sólo a la popularidad de este tipo de espectáculos (Melchor 1996, 221-222) sino a que en muchos lugares este tipo de *ludi* se desarrollasen en estructuras móviles o portátiles que no necesitasen, por tanto, de edificios estables (Ceballos 2007, 440).

Partiendo de la base de que el grueso de los actos de evergetismo que tenemos documentados en Hispania en esta materia tienen que ver, precisamente, con la *editio* de espectáculos circenses, varias son también las consideraciones que respecto del asunto pueden hacerse y éstas contribuyen, de hecho, a un excelente y completo retrato del fenómeno y del papel que el circo y sus espectáculos jugaban en la vida municipal hispanorromana y en la auto-representación de la elite que la protagonizaba.

En primer lugar, cuando conocemos los motivos de las evergesías atestiguadas, en el cómputo general de este tipo de actos, destaca sobremanera –con cinco casos en la *Baetica* y uno en la *Citerior*– el protagonismo de las dedicaciones *ob honorem*. Así, por ejemplo, en la *Baetica*, *M. Curiatius Longinus*, seguramente uno de los primeros *ciues Romani* del municipio flavio de *Ilipula* –no en vano aparece adscrito a la *Quirina tribus*– justificó su sufragio, en dos ocasiones, de unos espectáculos de circo *ob honorem decur(ionatus)* (*CIL* II, 954), es decir, por su incorporación al *ordo* local. En la *colonia Astigi*, *Aponia Montana*, que se hace identificar en la inscripción como *sacerd(os) diuar(um) Augustar(um) col(oniae)*, también pagó unos juegos de circo en cumplimiento de la promesa realizada antes de su nombramiento como *sacerdos*, en este caso, por tanto *ob honorem sacerdot(ii)* (*CIL* II^2/5, 1162). Ese móvil estuvo detrás también de los *circenses* sufragados para celebrar el ascenso al sevirato de *Sex(tus) Quintius Fortunatus* en *Iliturgi* (*CIL* II^2/7, 28) o el de un corrupto *[---]nus* en *Toletum* (*HEp*5, 788) una de las pocas ciudades hispanas en las que la documentación epigráfica y la arqueológica se unen para demostrar la existencia de un circo (Sánchez-Palencia y Sáinz 1988; para otros ejemplos véase Fauquet 2002: 65-78). Por su parte, también se realizaron *ob honorem*, en este caso *ob honorem flaminatus*, los espectáculos pagados por *L. Iunius Paulinus* en *Corduba* (*CIL* II^2/7, 221). En un par de casos, ambos de *Tucci* (*CIL* II^2/5, 59 y *CIL* II^2/5, 69) –lo que subraya el poder que la *aemulatio* tenía como motor del evergetismo local–, fueron la esposa del nuevo *pontifex M. Sergius Maternus*, *Annia Seuera*, la que *ob honorem pontificatus*, acompañó la *editio* de unos *circenses* de la celebración de un *epulum* y la hija de *L. Lucretius Fuluianus*, *Lucr(etia) Campana*, la que celebró a título póstumo, el ascenso al pontificado –*ob honor(em) pontificatus*– de su padre. A este catálogo –y también con claros propósitos de exaltación dinástica– puede añadirse el caso de *G. Auf(ustius?) Vegetus*, de Burguillos (*CIL* II, 5354) que, precisamente, pagó unos juegos de circo junto con su hijo *G. Auf(ustius) Auitus* justo cuando éste había sido designado como *IIuir*. Si, como se ha demostrado (Melchor 1994, 49-60), este tipo de acciones *ob honorem* saldaban el cumplimiento de *pollicitationes* previas por parte de los miembros de la elite, este repertorio pone de manifiesto de qué modo la promesa de la celebración de unos *circenses* tenía rédito político si bien en algunos casos –como en los de *L. Lucretius Fuluianus* o *L. Iunius Paulinus*– el ascenso al cargo en cuestión fuera la coronación de una larga carrera sacerdotal que –en el primer caso– había incluido el flaminado colonial y el provincial –carrera que, como se dijo, fue celebrada por cuatro días de juegos teatrales y uno de circenses (*scaenicus ludis per quadriduum et circensibus*)– y –en el segundo– se había detenido antes en el duunvirado y el pontificado locales. No debe desdeñarse la idea de que esta fijación de los evergetas locales por prometer espectáculos y juegos públicos ante la inminencia de su elección para un nuevo *honos* pretendiera imitar el comportamiento reglamentado para los *IIuiri*, máxima magistratura del ordenamiento municipal y que, como es sabido, debían gastar *in ludos* una suma establecida (*Irn*. 77) y ocuparse de su adecuada gestión y celebración (*Vrs*. 128). Esta parece fue la motivación del pago de unos *ludi –scaenici et circenses–* por parte de *M. Val(erius) Marc[ellus]* en *Tucci* (*CIL* II^2/5, 93) de igual modo que los *IIuiri L. Aemilius Paetinus* y *C. Sempronius Auitus* aparecen citados en el conocido vaso de los *circienses* del alfar Calagurritano de La Maja (*AE* 1998, 777; Mayer 1998), acaso como promotores.

Estos datos, que ilustran claramente que quienes eligieron el circo como escenario de su comportamiento *liberalis* formaban parte destacada de la elite local, se aprecian también si se realiza un seguimiento prosopográfico de los donantes, todo

lo detallado que permiten los pocos casos en que, a escala local, es posible trazar un cierto *stemma* sobre el perfil familiar y la *potentia* socio-económica de aquéllos. Así, por ejemplo, comenzando con algunos de los personajes hasta ahora tratados, un *G. Aufustius Vegetus* –citado en compañía de su hijo en la ya aludida conmemoración de una *editio* de *circenses* en Burguillos– aparece como beneficiario de la construcción de una monumental fuente consagrada a *Fontanus* por parte de *Flauia Sedata* (*HEp*13, 84). Por su parte, los *Sergii* de *Tucci* –uno de los cuales celebró su ascenso al pontificado con el pago de unos juegos de circo y de un *epulum*– dan muestra de su pertenencia a la elite local y aun de sus lazos con otras comunidades privilegiadas del entorno en otros epígrafes del repertorio bético. Así, en *Corduba* y en *Vrso* están atestiguados varios *liberti* de esta familia (*CIL* II, 2286) y un *quaestor*, *L. Sergius Plautus* (*CIL* II^2/5, 1113). De rango decurional debió ser también la familia Tuccitana de los *Lucretii* que cuenta con un *decurio* en la vecina localidad de los *Vcubitani* (*CIL* II^2/5, 446). Por su parte, en *Astigi*, la *editio circiensium* de *Aponia Montana* no fue la única manifestación de *liberalitas* de esta sacerdotisa que también protagonizó otros actos munificentes en la propia colonia asociando en ellos a su hijo *Caesius Montanus* (*CIL* II^2/5, 1166). Asimismo, el *Sextus Quintius Fortunatus* que alcanzó el sevirato en *Iliturgi* pertenece a una familia, la de los *Quintii*, que fue objeto de homenajes por parte del *ordo* en la propia comunidad (*CIL* II^2/7, 36) al igual que sucede con los *Iunii* de *Corduba* uno de cuyos miembros celebró unos *circienses* acompañados de unos *munera gladiatoria* y de la dedicación de varias estatuas. En este caso consta su posesión de libertos en la capital provincial (*CIL* II^2/7, 388) y que uno de sus miembros, *Iunius Bassus*, fue *IIuir* y *praefectus fabrum* y recibió el homenaje de los *coloni et incolae Cordubenses* (*CIL* II^2/7, 283). Entrando en casos no comentados hasta aquí, *P. Numerius [---]tor* –artífice de la *editio* de unos *circenses* en *Astigi*– debió ser hijo de *P. Numerius Martialis*, que fue *IIIIuir* y *patronus coloniae* (*CIL* II^2/5, 1179) y que regaló a la ciudad un *signum Panthei* (*CIL* II^2/5, 1164).

Además de las siete ocasiones citadas en las que la celebración de la recepción de un nuevo *honos* –o la *designatio* para aquél– se convirtió en el mejor contexto en el que protagonizar un acto *liberalis* de contenido circense, lo cierto es que aun hay un contexto recurrente en este sentido: el de la dedicación de estatuas, motivación que se percibe en un total de seis casos del catálogo. De hecho, varias de las actuaciones realizadas *ob honorem* –y en concreto todas las que tuvieron como fin el pago de unos *ludi*– tuvieron también como eje –y, en definitiva, como razón de su plasmación epigráfica, algo bastante acorde con el denominado evergetismo efímero (Melchor 2002)– la dedicación de alguna estatua, bien a divinidades (*Minerua* en *CIL* II, 954; *Pietas* en *CIL* II^2/5, 69; *Bonus Euentus* en *CIL* II^2/5, 1162; *Pollux* en *CIL* II^2/7, 28) en un claro intento de añadir un motivo religioso al acto *liberalis* (Gascó 1995, 183-184) o bien al emperador (*in honorem domus divinae* en *CIL* II, 5354 o a Marco Aurelio en *CIL* II^2/5, 59) en virtud de la capacidad de cohesión que su figura generaba (Lendon 1007, 218). Algunos de los documentos disponibles, además, ilustran muy bien por su formulario cómo la dedicación de la estatua se acompañó de la celebración de los *spectacula* dando a aquélla realce. Así, por ejemplo, en un epígrafe de *Arunda* (*CIL* II, 1360) la fórmula *ob statuam loco a splendidissimo ordine Arundensis circensibus* permite conectar ambos eventos, el de la dedicación del homenaje y el del sufragio de los gastos de los *circenses*. Igualmente, en *Murgi*, la fórmula *posuerunt editis circ(ensibus) dedicauerunt* (*CIL* II, 5490) vuelve a subrayar que fue el contexto circense el de la dedicación de la estatua que *L. Pedanius Venustus*, *L. Ped(anius) Clarus* y *L(ucius) Ped(anius) Lupus*, hijos del anterior, dedicaron a *Porcia Maura*, esposa y madre respectivamente. Del mismo modo para un caso de *Astigi* (*CIL* II^2/5, 1179) –en el que *P. Num[erius ---]tor* dedica un homenaje a *P. Numerius Martialis*– la fórmula *d(e) s(ua) p(ecunia) d(edit) et editis circiensib(us) dedicauit* demuestra esta coincidencia de fenómenos.

Estos casos ponen de manifiesto como la celebración de espectáculos públicos se emplearía como un colofón pero, sobre todo, como un medio para la garantía de notoriedad, impacto y visibilidad del comportamiento *liberalis* y especialmente cuando éste consistía en la dedicación de un homenaje estatuario. Así puede verse, por ejemplo, además de en los casos citados, en el atestiguado en *Vlia Fidentia* a través de una inscripción dedicatoria a Caracalla (*CIL* II^2/5, 492) en la que el *curator* de su dedicación –decretada por el *ordo* de *Vlia ob innumeras glorias eius*–, *M. Manius Cornelianus*, se ocupó de que fuese también acompañada de unos *circenses*. También en un caso de *Tucci* (*CIL* II^2/5, 93) fue la ofrenda de un *horologium* para la ciudad –y la aceptación de la ubicación del mismo *a republic(a)*– la que motivó los *ludi* teatrales y circenses pagados por un *IIuir municipii Aurgit(ani)* dando claras muestras de lo que podríamos llamar un evergetismo en serie que da razón de ser a lo que Plinio el Joven afirmaba respecto de este comportamiento munificente (Plin. *Ep*. 5, 11). Acaso en este sentido, la célebre evergesía de *Q. Torius Culleo* en *Castulo*, que incluyó la refacción de la

muralla de la ciudad, el ornato –con estatuas de Venus y de Cupido– de la *scaena* del teatro, la cesión de terreno para la construcción de unas termas y el trazado de la vía hacia el *saltus Sisaponensis* además del pago de dos días de circenses y del desembolso de diez millones de sestercios (*CIL* II, 3270) pueda considerarse la culminación de este tipo de donaciones en cascada protagonizadas por algunos de los más *potentes* de entre los munificentes hispanos (Duncan Jones 1974, 81; Carrasco 1997), una donación mayor que la también notable de *Voconia Auita* que en *Tagili* pagó la construcción de las termas y dejó una notable suma de dos mil denarios para su *tutela* además de dedicar unos *ludi circenses* acompañados de un banquete (*AE* 1979, 352).

Representativo resulta que en las ocasiones en las que la *editio* circense va acompañada de un volumen de *liberalitates* más generoso –que, en ocasiones, incluye dedicaciones de estatuas y celebración de *epula* (*CIL* II^2/5, 59 de *Tucci*), organización de *ludi scaenici*, *epulum* y dedicación de estatua con añadido de *corona aurea* (*CIL* II^2/5, 69, también de *Tucci*) o erección de *statuas argenteas* y *epulum* (*CILA* 3, 101 de *Castulo*)– los *tituli* conmemorativos y el procedimiento mismo del acto munificente evidencien una clara dimensión dinástica en la que, además, la mujer, asume un protagonismo especialmente sugerente (Navarro 2003). Así, en el primer caso, sería *Annia Seuera* la que celebraría con un *epulum* y con la *editio* de unos *circenses* el ascenso al pontificado de su *maritus M. Sergius Maternus* –haciéndose cargo del cumplimiento de una promesa que aquél habría realizado y no ella– de igual modo que lo haría *Lucretia Campana*, seguramente hija del nuevo *pontifex L. Lucretius Fuluianus* que realizó una *editio ad dedicationem*, como reza el texto en cuestión, del segundo caso. En el último *titulus* citado, de *Castulo*, fue *C. Co[rn(elius)] Bellicus* quien se encargaría de tutelar –dándole notoriedad con unos *circenses*– la dedicación de una estatua a *L. Corn(elius) Marullus*, del que aquél era *heres*, estatua que habría sido designada por la *ciuitas Castulonensium* pero cuyo pago habría corrido por cuenta de la madre, *Corn(elia) Marullina*, en un *titulus* que, como los anteriores, pone de manifiesto la *potentia* de una misma familia y de qué modo este tipo de actuaciones públicas trataban de engrandecer y hacer visible el prestigio familiar (Rodríguez Neila 1989, 145-148; Andreu 2004, 34-38) ya demasiado acrecentado, sin duda, por el papel esencial y visible que el *editor* de los *ludi circenses* tenía en el propio desarrollo de los espectáculos (Fauquet 2002, 275-277).

Obviamente, el mapa geográfico de los actos atestiguados pone claramente de manifiesto, como se dijo, un mayor arraigo de este tipo de comportamiento en la *Baetica* y, en particular, en las comunidades del *conuentus Astigitanus* –donde la propia capital, *Astigi*, *Tucci* o *Singili Barba* concentran varias de las dedicaciones– o del *Cordubensis* con enclaves como la propia capital provincial, *Ostippo* o *Iliturgi*. Estos parámetros geográficos coinciden plenamente con los típicos del fenómeno en Hispania en general y en la Bética en particular (Melchor 1994, 189): regiones urbanizadas, con notable incidencia de la vida municipal y, en los casos de estos dos distritos, con notables riquezas –oleícolas, en su mayor parte– gestionadas por los protagonistas de los gastos. El cuadro en la Tarraconense y en *Lusitania* exhibe, además, el mismo sesgo no en vano las dos únicas actuaciones de particulares sobre evergetismo circense en Lusitania proceden de una dinámica ciudad portuaria como es *Balsa* –y, de hecho, están promovidas por miembros de dos de las importantes familias locales, la *Licinia* y la *Cassia* (Mantas 1990, 192-200)– y en la *Citerior*, *Castulo* concentra tres de los seis casos documentados.

El catálogo aquí analizado, con ser parco, resulta extraordinariamente representativo sobre el papel que el circo desempeñó en la ideología de uno de los comportamientos básicos de la sociedad romana: el de la munificencia de sus elites ciudadanas.

BIBLIOGRAFÍA

Andreu, J. (2004). *Munificencia pública en la provincia Lusitania (siglos I-IV dC.)*, Zaragoza.

Canto, A. M. (1997). *Epigrafía romana de la Beturia céltica*, Madrid.

Carrasco, G. (1997). "Sobre *CIL* II, 3270 y la antigua vía romana de comunicación *Castulo-Sisapo*", en Criado de Val, A. (ed.): *Caminería Hispánica. Actas del III Congreso Internacional (Morelia, México, 1996)*, Morelia, p. 183-192.

Ceballos, A. (2007). "Geografía y cronología de los *ludi* en la Hispania romana", *Caesaraugusta*, 78, p. 437-454.

-(2004). *Los espectáculos en la Hispania romana: la documentación epigráfica*, Mérida.

-(2003). "Ludi circenses in Hispania", *Nikephoros. Zeitschrift für Sport und Kultur in Altertum*, 167, p. 173-198.

Chastagnol, A. (1976). "Les inscriptions constantinienes du cirque de Mérida", *MEFRA*, 88, p. 261-276.

Duncan Jones, R. P. (1974). "The procurator as civic benefactor", *JRS*, 64, p. 79-85.

Fauquet, F. (2002). *Le cirque romain. Essai de theorisation de sa forme et de ses fonctions*, Burdeos.

GASCÓ, F. (1995). "Evergetismo y conciencia cívica en la parte occidental del Imperio", *Habis*, 26, p. 177-186.

GOFFIN, B. (2002). *Evergetismus in Oberitalien*, Bonn.

HORSTER, M. (2001). *Bauinschriften römischer Kaiser: Untersuchungen zu Inschriftenpraxis und Bautätigkeit in Städten des westlichen Imperium Romanum in der Zeit des Prinzipats*, Stuttgart.

LENDON, J. E. (1999). *Empire of Honour. The Art of Government in the Roman World*, Oxford.

MANTAS, V. (1990). "As cidades marítimas da Lusitânia", en *Les villes de Lusitanie Romaine*, París, p. 149-205.

MAYER, M. (1998). "Propuestas de lectura para el vaso de los circienses del alfar de La Maja", *Kalakorikos*, 3, p. 187-192.

MELCHOR, E. (2002). "Sociedad, espectáculos y evergetismo en la Hispania romana", en Nogales, T. (ed.): Ludi Romani. *Espectáculos en Hispania romana*, Mérida, p. 135-156.

–(1996). "La organización de *ludi* libres en la Hispania romana", *HAnt*, 20, p. 215-236.

–(1994). *El mecenazgo cívico en la Bética. La contribución de los evergetas a la vida municipal*, Córdoba.

-(1993). "Construcciones cívicas y evergetismo en Hispania romana", *ETF(2)*, 6, p. 443-466.

MINGOIA, V. (2002). "Evergetismo relativo agli edifici da spettacolo romani. Una rassegna di testi epigrafici della Baetica", *Romula*, 3, p. 219-238.

NAVARRO, M. (2003). "Mujer de notable: representación y poder en las ciudades de la Hispania meridional", en Armani, S.; Stylow, A. U.; Hurlet-Martineau, B. (ed.): *Epigrafía y sociedad en Hispania durante el alto Imperio: estructuras y relaciones sociale*s, Madrid, p. 119-127.

PIERNAVIEJA, P. (1977). *Corpus de inscripciones deportivas de la España romana*, Madrid.

RAMÍREZ SÁDABA, J. L. (2002). *Catálogo de las inscripciones imperiales de Augusta Emérita*, Mérida.

RODRÍGUEZ NEILA, J. F. (1989). "Liberalidades públicas y vida municipal en la Hispania romana", *Veleia*, 6, p. 135-169.

SÁNCHEZ-PALENCIA, F. J.; SÁINZ, M. J. (1988). *El circo romano de Toledo. Estratigrafía y arquitectura*, Madrid.

REPRESENTACIONS DE MIM ALS CIRCS: FONTS LITERÀRIES, DOCUMENTALS I ICONOGRÀFIQUES

Víctor González Galera[1], *Universitat de Barcelona*

FONTS LITERÀRIES

Els testimonis literaris sobre representacions teatrals al circ són escassos i tardans: amb prou feines dues notícies dels segles V i VI dC. testimonien representacions de mim, un divertiment enormement popular en època imperial i al mateix temps blasmat per gran part de la intel·lectualitat antiga pel seu contingut transgressor. En parlar d'aquest espectacle no hem de pensar en el mim actual, una representació muda, sinó en una funció còmica, dialogada, en què actuen també dones, i de forma i temàtica molt variada: esquetxos breus de caire improvisat o funcions més extenses amb guió on es feien des d'imitacions burlesques de situacions quotidianes fins a paròdia religiosa (de mitologia grecoromana però també burla de ritus cristians com el baptisme)[2]. Una de les dues notícies referides a representacions mímiques al circ la trobem en l'*Apologia mimorum* de Corici de Gaza, rètor del segle VI que escrigué aquest breu exercici retòric, cercant de defensar el mim davant les crítiques dels seus detractors. En un passatge de l'obra, Corici ens parla de la utilitat dels mims per distreure el públic del circ i, especialment, per evitar els enfrontaments recurrents entre els seguidors dels diversos equips (*Apol. mim.* 116):

Τοιγαροῦν ἀποδέχομαι τῶν πόλεων τὴν ἐπίνοιαν, αἷς νενόμισται μίμους ἐν ταῖς τῶν ἵππων ἁμίλλαις μεταξὺ παίζειν τῶν ἄθλων, ἵνα τοῖς θεωμένοις μαλάξωσι τὴν ὀργήν, τὴν μὲν τῶν ἡττημένων πραΰνοντες λύπην, τὴν δὲ τῶν νενικηκότων ἀναστέλλοντες ὕβριν.

'Aprovo el seny que mostren les ciutats on es té per costum que els mims actuïn en les competicions de cavalls, entre cursa i cursa, perquè contenguin l'excitament del públic, ja sigui alleujant la pena dels perdedors o reprimint l'arrogància dels guanyadors.'

El testimoni de Corici ens informa de la representació de mims als circ, no com a espectacle principal, sinó com a complement de les competicions, entre cursa i cursa: la lleugeresa d'aquest espectacle còmic, fàcil de representar i que podia prendre forma d'un esquetx breu, el convertia en un interludi idoni per al circ, pensat per a fer més passadora l'espera del públic i evitar possibles conflictes.

La segona notícia, menys explícita, fa referència a un fet anterior a Corici: es tracta d'una menció en el *Bellum Vandalicum* de Procopi de Cesarea. L'historiador fa referència a la humiliació a què Valentinià III sotmeté l'usurpador Joan l'any 425, després d'haver-lo derrotat i capturat (*Bell. Vandal.* I 3.8):

ζῶντα δὲ Βαλεντινιανὸς Ἰωάννην λαβὼν ἔν τε τῷ Ἀκυληίας ἱπποδρομίῳ τὴν ἑτέραν τοῖν χεροῖν ἀποκοπέντα εἰσῆγεν ἐπόμπευσέ τε ὄνῳ ὀχούμενον, καὶ πολλὰ παρὰ τῶν ἀπὸ σκηνῆς ἐνταῦθα παθόντα τε καὶ ἀκούσαντα ἔκτεινεν.

'Valentinià capturà viu Joan, li tallà una mà i el conduí en processó al circ d'Aquileia muntat dalt d'un ruc; allí el va matar després de fer-lo patir moltes humiliacions i també insults a mans dels actors.'

De nou tenim una notícia sobre la presència d'actors al circ i, tot i que en un context diferent: no es tracta de curses, sinó de la humiliació i execució públiques d'un rival al circ, una mostra més de la importància d'aquestes construccions amb capacitat per a milers d'espectadors per a la difusió de la propaganda imperial. En el text de Procopi els actors que humilien l'usurpador són referits amb un genèric παρὰ τῶν ἀπὸ σκηνῆς, "professionals de l'escena". Amb tot, és força probable que es tracti de mims: les humiliacions a què l'usurpador és sotmès encaixen bé amb un dels trets més característics del mim, la mordacitat i la sàtira d'esdeveniments con-

1. Departament de Filologia Clàssica, Romànica i Semítica. Becari FPU. Aquest treball ha estat realitzat en el marc del Grup de Recerca Consolidat LITTERA (2014SGR63) i el projecte "Escritura, cultura y sociedad en el *conventus Scallabitanus*" (FFI2015-68571-P). Agraeixo als organitzadors del congrés haver acceptat aquesta comunicació i també als avaluadors les seves observacions, que han contribuït a millorar-la.

2. Sobre el mim i els diversos temes que s'hi tractaven, vid. Cicu 2012. Webb 2008, 95-115 fa un bon resum del que sabem del mim.

temporanis[3]. D'altra banda, Joan podria haver estat obligat a prendre part en les representacions mímiques: el simple fet de participar en una representació ja era un acte difamant, degut a la baixa consideració social dels actors[4]. Tot i la distància cronològica, Marcial ens ofereix un possible paral·lel: durant els jocs inaugurals del Colosseu es representà un mim molt conegut, el *Laureolus*, en què el protagonista, un lladre, és finalment capturat i crucificat. En aquella ocasió, però, el paper del lladre fou interpretat per un condemnat a mort, que va ser crucificat de debò[5]. Potser les humiliacions a què fou sotmès Joan foren en un context similar, part d'una representació mímica.

FONTS PAPIRÀCIES

Tret d'aquestes dues notícies, cap altre autor antic no ens parla de la presència d'actors als circ. Afortunadament, però, podem suplir aquest buit gràcies a altres fonts, els papirs. En efecte, l'any 1968 es va publicar un document fins aleshores únic, el programa d'uns jocs de circ celebrats el segle VI a Oxirrinc, Egipte. Es tracta de *POxy* 2707:

(crux) ἀγαθῇ τύχῃ
νῖκ[α]ι
α´ μίσσος ἡνιόχων
πομπή
καλοπ[α]ῖ[κτα]ι βοκ[άλιοι]
β´ μί[σσος] ἡνιόχ[ων]
[ο]ἱ καλοπαῖκται βοκάλιοι
γ´ μίσσος ἡνιόχων
δόρκος καὶ κύνες
δ´ μίσσος ἡνιόχων
μῖμοι
ε´ μίσσος ἡνιόχων
ξυστός
ς´ μίσσος ἡνιόχων
διευτύχει

'A la bona fortuna. Victòries (?). Primera cursa de carros. Processó. Trapezistes cantants. Segona cursa de carros. Els trapezistes cantants. Tercera cursa de carros. Gasela i gossos. Quarta cursa de carros. Mims. Cinquena cursa de carros. Demostració atlètica. Sisena cursa de carros. Bona sort!'

El document, contemporani a Corici, ens mostra una situació molt semblant a la descrita pel rètor de Gaza: un seguit de curses de carros alternades amb espectacles de varietats a mode d'interludis, entre els quals jocs acrobàtics, lluites d'animals i, entre la quarta i la cinquena cursa, una peça de mim. Posteriorment van ser descoberts també a Egipte sis documents papiracis més (quatre dels quals publicats recentment, el 2014), datats d'entre els segles V i VI i amb un contingut similar: programes de circ que demostren una vegada més la vinculació d'actors de mim amb aquest edifici d'espectacles[6]. Que molts d'aquests documents es concentrin a Oxirrinc, una ciutat més aviat petita d'Egipte, es deu a la collita excepcional de papirs que ens ha fornit i que constitueix una font extraordinària per al coneixement de la societat local. No crec, doncs, que haguem de considerar aquests programes de circ com un fenomen propi només d'aquesta ciutat. No sabem a quines ciutats es referia Corici quan deia que en alguns indrets es representaven mims al circ, però el testimoni de Procopi probablement evidencia actuacions de mim en un indret tan allunyat d'Egipte com Aquileia, a Itàlia. És possible, doncs, que les actuacions de mim al circ fossin un fenomen estès a més localitats de l'Imperi. Si en una ciutat de províncies com Oxirrinc n'hi trobem, és d'esperar que en ciutats d'una importància molt major com Alexandria i Antioquia, amb una rica tradició mímica, o les mateixes Constantinoble i Roma, també es representessin mims al circ.

FONTS ICONOGRÀFIQUES

Encara un tercer tipus de fonts palesa la relació entre circ i mim: la iconografia. Fins fa poc, l'única representació figurada probable de mims al circ la trobàvem en una de les escenes representades als díptics d'Anastasi, un conjunt de tauletes de vori

3. Tenim nombrosos exemples de la coneguda *licentia theatralis* dels mims: *Rhet. ad Her*. 1.24 i 2.19; Suet. *Vesp*. 19, HA *M. Ant.* 29.1-3, etc. i, especialment, entre els fragments de Laberi: fr. 90, 42 i 24 de l'edició de PANAYOTAKIS 2010, amb comentari.
4. Sobre l'estatus jurídic dels mims, vid. CICU 2012, 243-254. Hom pot comparar la situació de Joan amb la del mimògraf Laberi, cavaller, obligat per Cèsar a actuar en un dels seus propis mims i que, per aquest motiu, perdé la seva condició d'*eques*, restablerta tot seguit per Cèsar: Macr. *Sat*. 2.7.
5. Mart. *Sp*. 7: *non falsa pendens in cruce Laureolus*. Sobre el *Laureolus*, vid. HERRMANN 1985. COLEMAN 1990 s'ha ocupat d'aquestes execucions dramatitzades en un article excel·lent.
6. Els nous papirs són *PBingen* 128, *PHarrauer* 56 (aquests dos són estudiats breument per ROUECHÉ 2007, 62), *POxy* LXXIX, 5215, 5216, 5217 i 5218. Els quatre darrers són els descoberts el 2014; tot i que no tots ells parlen de curses de carros, presenten una disposició idèntica a la dels altres papirs amb programes de circ, amb espectacles de tot tipus, i tot fa pensar que es tracta també de documents de la mateixa mena.

encarregades per commemorar l'accés al consolat d'aquest personatge a Constantinoble l'any 517 (Neiiendam 1992, 107-120). Les taules presenten, a la meitat superior, el cònsol assegut en una *sella* i amb una *mappa* a la mà, el mocador que marcava l'inici d'una cursa. A les parts inferiors, en canvi, es representen els espectacles oferts pel nou cònsol al poble i que tenen lloc en diferents espais: en una de les taules figuren dues escenes de caceres que tenen lloc a l'amfiteatre, com ho revela la forma ovalada de les grades on s'asseuen els espectadors; en les taules restants apareixen en un primer registre dos cavalls adornats amb plomes i menats per homes a peu que sostenen un cartell: representen les curses del circ. Als registres inferiors, en canvi, hi figuren representacions dramàtiques com escenes de mim i potser de pantomima, i també actuacions d'acròbates, malabaristes, cors de cantants i músics: el fons de les escenes, configurat per unes arcades flanquejades per dues torres, sembla indicar que aquests entreteniments tingueren lloc al circ, davant dels *carceres*, i no pas a un teatre, ja que el fons no es correspon amb la figuració habitual d'una *frons scaenae*. El fet que aquests escenes es trobin sempre sota de representacions de cavalls reforça aquest vincle entre drama i circ: així, les representacions de mim, així com els altres espectacles de varietats que figuren al díptic d'Anastasi, podrien mostrar els intermedis de les curses ofertes pel cònsol al circ de Constantinoble, i no al teatre, uns entreteniments que d'altra banda es corresponen amb els que testimonien els programes de circ d'Oxirrinc que hem vist més amunt.

Afortunadament, una descoberta ben recent ens ha fornit d'un altre document iconogràfic: es tracta d'un mosaic espectacular descobert el 2014 al triclini d'una vil·la a Wadi Lebda, prop de *Lepcis Magna* (Dunbabin 2016, 193-194, fig. 7.17a). El mosaic, d'inicis del segle III dC., presenta diversos registres d'un detall excepcional, que probablement fan referència a uns *ludi* oferts pel propietari de la vil·la a la veïna ciutat de *Lepcis Magna*: hi apareixen curses de quadrigues, *venationes* i combats de gladiadors. A banda de la qualitat extraordinària del conjunt, un parell de detalls del tot inusuals converteixen el mosaic en un testimoni únic del que un espectador podia contemplar des de les grades del circ, ja que al registre central, on es presenta la cursa de quadrigues, la *spina* no pren la forma habitual d'un mur que divideix la pista en dues parts, sinó d'una gàbia a l'interior de la qual tres condemnats són atacats per óssos. A més, dalt de la *spina* hi apareixen dempeus tres grups de tres homes: al centre, tres homes despullats o coberts només per un tapall, amb els braços estesos, mentre que a cada extrem trobem un grup de tres homes, vestits (alguns d'ells amb robes llargues; d'altres amb la túnica curta d'un esclau) i que semblen dialogar. El grup central podria representar acròbates o malabaristes, com els del díptic consolar, mentre que els dels extrems són, probablement, mims[7]. En conjunt, el registre circense ens mostra una escena única: una cursa de quadrigues i, al mateix temps, una execució de *damnati ad bestias*, i, probablement, mims i acrobàcies. Amb tot, no és versemblant que tots quatre espectacles fossin oferts simultàniament: els espectadors difícilment podrien estar pendents de tot el que succeïa a la pista al mateix temps. Possiblement el musivari ha volgut representar en una mateixa escena tots els esbargiments oferts pel comitent aquella jornada de circ, de tal manera que el visitant de la vil·la copsés amb una sola mirada tots els espectacles pagats per l'*editor* dels jocs. Els grups de mims ens mostren com es devien representar aquestes funcions al circ: en aquest cas, dalt de la *spina*, una ubicació ideal, ja que així per als espectadors de la banda oposada els actors no quedaven amagats rere el mur. D'altra banda, tenint en compte la llargada dels circs, sembla improbable que els espectadors dels extrems poguessin arribar a sentir o veure amb claredat una representació que tingués lloc, per exemple, al centre de l'espai: la solució a aquest problema és potser la representació simultània de mims al circ, repartides al llarg de la pista per tal que els espectadors de totes les seccions poguessin seguir les obres, tal com el mosaic sembla suggerir.

MIMS AL CIRC, DES DE QUAN I PER QUÈ?

Fins fa ben poc, les referències, tant literàries com documentals, a espectacles de mim al circ eren tardanes, dels segles V i VI, per la qual cosa hom podria pensar que es tractava d'un fenomen propi de l'Antiguitat tardana. La descoberta del mosaic de Wadi Lebda, d'inicis del segle III, ens obliga a repensar la qüestió i a plantejar-nos si les actuacions teatrals al circ podrien ser fins i tot anteriors a aquesta època. El cert és que no tenim fonts antigues que ho confirmin: tan sols disposem d'una notícia indirecta que pot suggerir la representació

7. Hom pot comparar les figures del mosaic amb un dels relleus del púlpit del teatre de Sabratha, molt a prop de Lepcis Magna i de la mateixa època que el mosaic, on figura una escena de mim integrada també per tres personatges, o la llàntia de terracota del segle III aC. trobada a Atenes, amb una escena de mim (Dunbabin 2016, 122-123, figs. 5.3 i 5.4).

d'obres dramàtiques al Circ Màxim. Es tracta de Dionisi d'Halicarnàs, que ens informa que el temple de Ceres, Líber i Líbera es trobava situat a l'Aventí, just per sobre dels *carceres* del Circ Màxim (6.94.3):

[ὁ ναός τῆς τε Δήμητρος καὶ Διονύσου καὶ Κόρης] ὅς ἐστιν ἐπὶ τοῖς τέρμασι τοῦ μεγίστου τῶν ἱπποδρόμων ὑπὲρ αὐτὰς ἱδρυμένος τὰς ἀφέσεις.

'[El temple de Ceres, Líber i Líbera], que es troba a l'extrem del Circ Màxim, eregit just sobre els *carceres*.'

En època republicana, abans que Pompeu edifiqués l'any 55 aC. el primer teatre permanent de Roma, els *ludi scaenici*, vinculats sempre a festivitats religioses, se celebraven en escenaris provisionals, muntats generalment davant del temple de la divinitat a qui es consagraven els jocs. Així, Ciceró, per exemple, ens informa que els *ludi Megalenses* en honor de la *Magna Mater* se celebraven a la terrassa situada just davant del temple de la *dea*, *in ipso Matris Magnae conspectu* (*Har.* 24)[8]. Si tenim en compte això, és força probable que els *ludi Cereales*, consagrats a Ceres i que també comprenien representacions dramàtiques, tinguessin lloc al Circ Màxim: en efecte, segons el testimoni de Dionisi d'Halicarnàs no sembla que el temple de Ceres tingués, com en el cas del de la *Magna Mater*, una terrassa a la part anterior, sinó que donava directament al Circ. És probable, doncs, que els *ludi scaenici* celebrats durant els *Cerealia* tinguessin lloc al Circ, aprofitant la situació del temple, si més no abans de la construcció dels primers teatres permanents de la ciutat: Tàcit ens diu que l'any 69 dC. els *Cerealia* ja se celebraven a un teatre (*Hist.* 2.55). Amb tot, tret de la notícia transmesa per Dionisi, no tenim cap indici de l'actuació de mims als circs abans del segle III dC. i, per tant, no podem saber amb certesa si aquest fenomen podia ser més antic.

Ara bé, com és que les fonts referides a drama al circ parlen sempre de mim i no d'altres gèneres, com ara comèdia i tragèdia? El mim i la pantomima són sens dubte els gèneres més exitosos d'època imperial, especialment en època tardana: no és gens estrany, doncs, que les fonts ens parlin sempre de mim i no de comèdia. D'altra banda, les característiques pròpies del mim el convertien en un intermedi excel·lent de les curses de circ: en ser un espectacle amb una gran adaptabilitat, sense normes fixes que condicionessin la seva forma, una peça de mim podia prendre forma tant d'*hypothesis*, una obra llarga de gran complexitat escenogràfica, com de *paignion*, espectacle còmic breu, que no requeria un utillatge gaire complicat i que podia ser executat en qualsevol indret (Plut. *QC* 7.8 = *Mor.* 712e). Potser aquesta darrera forma de mim, el *paignion*, era el que contemplaven els espectadors dels circs entre cursa i cursa, si més no a Oxirrinc[9]. No hem tampoc de passar per alt el potencial propagandístic de les peces de mim, sempre amatents a tractar temes d'actualitat: hem vist abans el passatge de Procopi de Cesarea sobre la humiliació de l'usurpador Joan al circ d'Aquileia a mans d'actors. Tenint en compte que en època tardana el circ es converteix en el centre de les relacions entre el poder imperial i el poble (CAMERON 1976, 230-270), no hem de menystenir el potencial del mim com a mitjà de divulgació de propaganda imperial i la seva capacitat d'influència en l'opinió pública, ja sigui lloant un nou emperador[10], o criticant i humiliant els enemics de l'emperador (en el cas de Joan) o grups socials mal considerats (de cristians, jueus i fins i tot, un cop establert el cristianisme com a religió oficial, de corrents considerats heretges)[11].

També deurien afavorir la transfusió d'espectacles del teatre al circ dos fenòmens relacionats: l'augment de la importància del circ entre els edificis d'espectacles i els canvis en l'organització dels espectacles, dos processos que tingueren lloc en època tardana. Pel que fa a la primera qüestió, ja hem assenyalat la importància del circ per als rituals imperials i és també en època tardana quan el circ i les curses arrelen amb força a la part oriental de l'Imperi. És probable que aquest procés hagi contribuït a la concentració d'espectacles en aquest espai, amb més capacitat per a espectadors i a més estretament relacionat amb les cerimònies de poder. En quant a l'organització de jocs escènics, si bé des d'època hel·lenística i fins als primers segles de l'Imperi la gestió dels espectacles havia estat en gran part a mans d'associacions d'artistes[12], a partir del segle III les referències a aquestes corporacions desapareixen. En canvi, a partir del segle V són les faccions del circ les que s'ocupen de l'organització dels espectacles teatrals fins al punt que també els actors

8. HANSON 1959 analitza a bastament la relació entre temples i teatres.

9. Cf. per exemple, un papir que conté un llistat de títols de *paignia* amb l'atrezzo que hom requeria per representar-los: *PBerol* 13927; vid. l'edició i comentari de WIEMKEN 1972, 191-197. Es tracta de temes simples que no requerien grans recursos.

10. En un possible fragment de mim, PGiss. 3, Febus anuncia l'accés al tron d'Adrià.

11. PANAYOTAKIS 1997 s'ocupa de la paròdia del cristianisme al mim. Vid. també WEISS 1999, 31-32 per al judaisme.

12. Com ara els Artistes de Dionís per a les representacions de comèdia i tragèdia (ANEZIRI 2003), i els *Parasiti Apollinis*, formats per actors de mim i pantomima (JORY 1970), 237-242.

formen part de les faccions, tant pantomims[13] com també mims, com mostren un aclamació gravada a l'entrada de l'escena del teatre d'Afrodísia de Cària[14], i una pinta de vori del segle V, trobada a Egipte i servada actualment al Louvre[15], on hi figura una escena de mim, de nou un grup de tres actors, dos dels quals dones, amb el text següent: (anvers) + Νικᾷ ἡ τύχη + / Ἑλλαδίας / (revers) κὲ (*sic*) Βενέτων / Ἀμήν + 'Visca la bona sort d'Hel·làdia i dels blaus! Amén!' Hel·làdia és l'actriu que apareix al centre del grup, i és relacionada, com en l'esgrafiat d'Afrodísia, amb una de les faccions del circ, en aquest cas la blava. Sembla lògic, doncs, que si les faccions organitzaven espectacles de mims al teatre, i els actors eren també membres de les faccions, aquests mateixos actors fossin els que actuarien als interludis de les curses de circ; potser fins i tot competien en concursos els mims de les diverses faccions.

Per acabar aquest recorregut per les notícies de mim als circs amb una nota de caire més local, paga la pena fer esment d'una hipòtesi plantejada recentment per Alexis Oepen, segons la qual el circ de *Tarraco* hauria acollit representacions dramàtiques en una data tan tardana com el segle VII dC[16]. Oepen es basa en un testimoni visigòtic, una carta del rei Sisebut al metropolità de Tarragona, Eusebi, en què el monarca li retreu una afició excessiva als espectacles[17]. Sisebut parla d'uns *ludi teatrii* (*sic*), i d'aquí dedueix Oepen que aquests *ludi* tingueren lloc al circ, atès que el teatre de la ciutat pateix un procés d'abandonament des de finals del segle II dC[18]. Amb tot, Oepen passa per alt el fet que al segle VII el circ de Tarragona també estava en desús[19]. D'altra banda, no hem de situar necessàriament uns *ludi* en un edifici d'espectacles: les representacions dramàtiques esmentades per Sisebut podrien haver tingut lloc en qualsevol espai obert, com ara una plaça, o fins i tot en un espai tancat, en el context d'un banquet, per exemple. Per tant, sabem segur que hi havia mims a Tarragona[20], però cap indici no ens mostra que actuessin al circ de la ciutat.

BIBLIOGRAFIA

Aneziri, S. (2003). *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft. Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine*, Stuttgart.

Cameron, A. (1976). *Circus Factions*, Oxford.

Cicu, L. (2012). *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Roma.

Coleman, K. M. (1990). "Fatal Charades", *JRS*, 80, p. 44-73.

Dunbabin, K. (2016). *Theater and spectacle in the art of the Roman Empire*, Ithaca-London.

Dupré, X. (2004). "Edificios de espectáculos", a Dupré, X.: *Las capitales provinciales de Hispania 3, Tarragona: Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco*, Roma, p. 55-72.

Hanson, J. A. (1959). *Roman Theater-Temples*, Princeton.

Herrmann, L. (1985). "Laureolus", a Renard, M.; Laureus, P.: *Hommages à Henry Bardon*, Collection Latomus, 187, Bruxelles, p. 225-234.

Jory, E. (1970). "Associations of actors in Rome", *Hermes*, 98, p. 224-253.

Mayer, M. (2012). "Un mimógrafo en Tarraco. A propósito de *CIL* II 4092 = *ILS* 5276 = *RIT* 53, con algunas consideraciones sobre la presencia del mimo en documentos epigráficos especialmente hispanos", *Anu.Filol.Antiq.Mediaeualia*, 2, p. 1-19.

Neiiendam, K. (1992). *The Art of Acting in Antiquity: Iconographical Studies in Classical, Hellenistic and Byzantine Theatre*, Copenhagen.

Oepen, A. (2003). "Die Nutzung kaiserzeitlicher Theaterbauten in Hispanien während der Spätantike und der Westgotenzeit", a Brands, G.; Severin, H.-G.: *Die Spätantike Stadt und ihre Christianisierung*, Wiesbaden, p. 199-217.

Panayotakis, C. (1997). "Baptism and crucifixion on the mimic stage", *Mnemosyne*, 50, p. 302-319.

13. Com ara, un seguit de pantomims anomenats Karamallos, del segle VI, vinculats amb la facció dels verds (Malalas, *Chron*. 15.386 i *Excerpta de Insidiis* fr. 43 = Boor 170).

14. Roueché 1993, 16, nr. 1.1.III: νικᾷ ἡ τύχη / τῶν Πρασίνων / κ(αὶ) τὸν (sic) μίμον (sic) τοῦ / Πρασίν(ου) 'Visca la bona sort dels verds i dels mim de [l'equip] verd!'

15. Cf. Webb 2008, 62-63 i fig. 1. Molts estudiosos consideren que Hel·làdia era una pantomima, no una mima, entre els quals Webb i Starks 2008, 112, n. 7. Dubto, però, que l'actriu representada al centre del grup dugui màscara, i les dues persones que l'acompanyen no semblen membres d'un cor de cantants, sinó que gesticulen com si dialoguessin; d'altra banda, la figura masculina de l'esquerra du un vestit d'esclau. Sembla més aviat una representació de mim.

16. Oepen 2003, 215-216. Es tracta d'un estudi sobre l'ús dels teatres a Hispània en època tardana i visigòtica.

17. *Fontes Hispaniae Antiquae* IX, 221: *Epist. Wisig*. nr. 7. L'editor de la carta, R. Grosse, ja interpreta aquests *ludi* com un espectacle de circ; sens dubte Oepen ha seguit aquest camí.

18. Dupré 2004, 60.

19. Dupré 2004, 65 situa l'inici de l'abandonament del circ al segle V. Un dels avaluadors d'aquest treball m'ha indicat que les darreres recerques situen la data d'abandonament de l'edifici vers el segle VI dC.

20. *Cf*. *CIL* II, 4092, la inscripció del segle III dC. del mimògraf *Aemilius Severianus*, trobada a la ciutat (Mayer 2012).

PANAYOTAKIS, C. (2010). *Decimus Laberius: The fragments*, Cambridge.

ROUECHÉ, C. (1993). *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and Later Roman Periods*, London.

ROUECHÉ, C. (2007). "Spectacles in Late Antiquity: Some Observations", *Antiquité Tardive*, 15, p. 59-64.

STARKS, J. H. (2008). "Pantomime Actresses in Latin Inscriptions", a Hall, E.; Wyles, R.: *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, p. 110-145.

WEBB, R. (2008). *Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity*, Cambridge.

WEISS, Z. (1999). "Adopting a Novelty: The Jews and the Roman Games in Palestine", a Humphrey, J. H: *The Roman and Byzantine Near East,* JRA suppl., 31, Portsmouth, p. 23-49.

WIEMKEN, H. (1972). *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen.

MAGIA ET CIRCENSES

Celia Sánchez Natalías[1], *Universidad de Zaragoza*

INTRODUCCIÓN

Al igual que otros espacios públicos del mundo romano, como la corte judicial o el anfiteatro, el circo era un lugar de abierta competición, en el que sus participantes se enfrentaban a situaciones concretas de alto riesgo. Aunque en estos ámbitos las formas de lucha eran muy diferentes, sus protagonistas (abogados, testigos, gladiadores, aurigas, caballos, etc.) tenían ciertos denominadores en común: todos ellos eran figuras públicas expuestas a una situación límite bien determinada en el espacio y el tiempo, en la que el individuo podía alcanzar la fama y la gloria pero también hundirse en el más absoluto fracaso[2].

En este contexto, plenamente emocional, sensaciones como la ansiedad, el estrés, la angustia o el miedo eran cotidianas para sus protagonistas. Así, y en un intento por superar con éxito este peligroso trance, el empleo de la magia era algo habitual[3]. Este recurso tenía, no obstante, un doble filo. Por un lado, podía ser de carácter apotropáico, protegiendo y potenciando las posibilidades de éxito del interesado a través del uso de amuletos. Por otro, podía materializarse en forma de prácticas de magia agresiva, destinadas a perjudicar a los equipos rivales y realizadas tanto por las propias *factiones* como por sus apasionados seguidores (quienes, temerosos de perder las apuestas realizadas, intentaban garantizar la victoria de sus equipos por cualquier medio). Entre este tipo de rituales, destacan las *defixiones* (o tablillas de maldición), definidas por David Jordan como "…inscribed pieces of lead, usually in the form of small, thin sheets, intended to influence, by supernatural means, the actions or welfare of persons or animals against their will"[4]. En esta sede nos ocuparemos de ellas, haciendo un análisis de las *defixiones* vinculadas a la esfera circense, a través de los testimonios papirológicos y epigráficos hasta ahora conocidos.

LOS *PAPIROS MÁGICOS GRIEGOS* (*PGM*) Y LAS *DEFIXIONES* CIRCENSES

Adquiridos en el siglo XIX en Tebas y El Fayum fundamentalmente, los *PGM* pueden definirse como verdaderos tratados de "magia aplicada", que contienen instrucciones de todo tipo (adivinatorio, médico, mágico, etc.)[5]. Datables en su mayoría entre los siglos I-IV dC., en este amplio recetario se recogen, específicamente, tres alusiones a las *defixiones* circenses. La primera de ellas[6] prevé el ahogamiento de un gato, en cuyo cuerpo inerte serían introducidas tres maldiciones para después envolverlo en una cuarta –redactada sobre papiro– en la que se representasen "los carros, los aurigas, los asientos y los caballos"[7]. Una vez hecho esto, el comitente debía depositar el animal en una tumba o en el propio estadio[8]. La segunda receta, más sencilla, se

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación "Procesos de aculturación religiosa en el Mundo Antiguo y en la América colonial" (ARMAAC; con referencia HAR 2014-57067-P), dirigido por el Dr. F. Marco Simón, a quien agradezco sus comentarios al respecto. En esta contribución, cuyos contenidos son de mi única responsabilidad, se utilizan las siguientes abreviaturas: *DT* (=Audollent, A.), *PGM* (=Preisendanz, K.) y *SV* (=Wünsch, R.).

2. Esa situación concreta de riesgo los emplazaba, efectivamente, en un plano de igualdad, hasta tal punto que incluso una receta de los *PGM* para la realización de un amuleto con el que permanecer invicto, sitúa a aurigas y abogados junto a atletas y gladiadores, equiparándolos en una única categoría. Al respecto, *vid. PGM* IV, 2145-2240.

3. Tal y como ha sugerido Richard Gordon (2012, 66 y ss.) para las maldiciones circenses del Norte de África, siguiendo la teoría del "riesgo" planteada por Esther Eidinow (2007, 156-232).

4. Jordan 1985, 151.

5. *Vid. PGM*. Además de la edición bilingüe (griego/alemán) de Preisendanz y Henrichs (1930) es necesario mencionar la traducción al castellano por parte de Calvo Martínez y Sánchez Romero (1987) y también la edición inglesa editada por Betz (1986).

6. En *PGM* III, 1-164.

7. *Vid. PGM* III, 19-20. Traducción al castellano de Calvo Martínez y Sánchez Romero.

8. Según Heintz,1998, 342, nota 34, donde propone la lectura "[τῷ̣ σ]ταδ̣[ίῳ̣]".

conserva en el gran papiro mágico de París[9], y prescribe la combustión de un ajo y una camisa de serpiente, para después inscribir sobre una lámina de cinc la fórmula de maldición, que sería finalmente enterrada en la tumba de un muerto prematuro. Por último, la tercera instancia, atestiguada en el Papiro VII[10], invita a redactar una fórmula sobre una lámina de plomo proveniente de un *frigidarium* (dado que, en términos de magia simpática, la frialdad del soporte "helaría" simbólicamente a la víctima del maleficio). Una vez consagrada, esta *tabella* debía ser depositada en un ámbito acuático (probablemente, por su conexión con el inframundo a través de los ahogados).

Aunque difícilmente contrastables en su totalidad, estas recetas nos ofrecen un interesante modelo al que se ajustan, en mayor o menor medida, los testimonios epigráficos procedentes del Occidente romano. En esta área, las *defixiones* de tipo circense conforman una colección de 50 piezas procedentes de *Hadrumetum*, Cartago, Roma y Écija. Tradicionalmente, el origen de esta tipología se había remontado a los siglos II-III dC., localizándose en las mencionadas ciudades norteafricanas[11]. Sin embargo, el reciente descubrimiento de una pieza en Écija ha cuestionado esta teoría, ya que, datada en la segunda mitad del siglo I dC.[12], constituye el ejemplar más antiguo fechado con seguridad. Como la gran mayoría de *tabellae* circenses, la pieza astigitana fue hallada en un contexto funerario[13]. Redactada contra la *grex Antoniani*, dos *factiones*, ocho *agitatores* y trece *quadrigae*[14], esta *defixio* tiene forma de lista, es decir: en ella se enumeran las diferentes víctimas del maleficio, ofreciendo exclusivamente su onomástica.

Este tipo de texto contrasta notablemente con los hallados en Cartago y *Hadrumetum*, más tardíos (pues se fechan en los siglos II-III dC.) y, sobre todo, más elaborados y descriptivos. Allí, las características del *corpus* evidencian la existencia de formularios e imaginarios comunes empleados por los autores de las piezas. Buen ejemplo de ello es el del famoso *daemon Baitmo Arbitto*, representado sobre su barca en seis *tabellae* hadrumetinas (fig. 1),

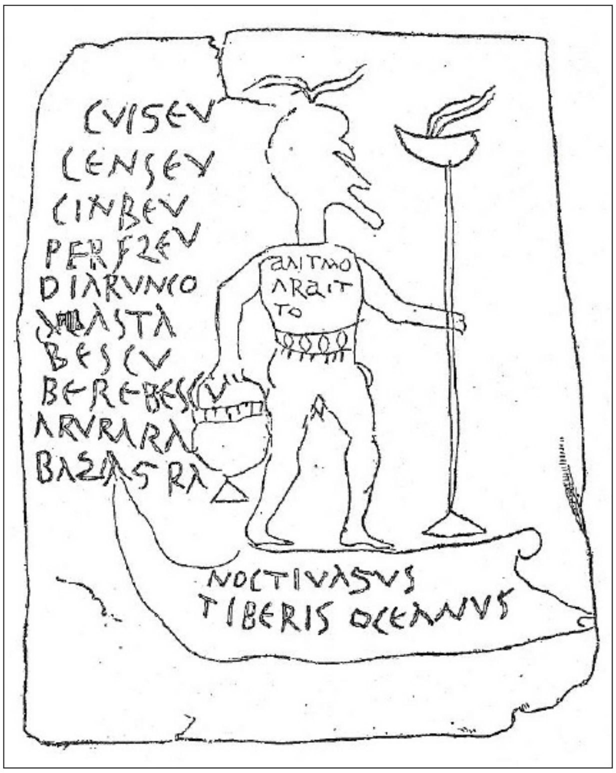


Figura 1. *Daemon Baitmo Arbitto* en una *defixio* hadrumetina (Fuente: *DT* 286).

o determinadas series de *onómata barbariká* repetidos en un grupo de piezas halladas en esa misma ciudad[15]. Por lo que a los textos se refiere, cabe destacar la diversidad lingüística de esta zona: resulta, sin duda, llamativo, el hecho de que la gran mayoría de textos griegos proceden de la ciudad de Cartago, mientras que en Hadrumetum priman los ejemplares latinos. Esta diversidad lingüística, difícil de explicar, podría estar relacionada con los profesionales que operaban en la zona (herederos de la tradición mágica greco-egipcia), o, quizá, con la procedencia de las víctimas o sus *defigentes*.

Siguiendo los dictados de los *Papiros*, y en cuanto a los contextos de hallazgo se refiere, las *tabellae* norteafricanas proceden casi en su totalidad de ámbitos funerarios próximos al circo[16]. No obstante,

9. *Vid*. *PGM* IV, 2210-2217.
10. *Vid*. *PGM* VII, 429-458.
11. Gordon 2012, 51 y 53.
12. Por razones paleográficas y de contexto arqueológico.
13. Según la lógica de la magia antigua, la tumba era un lugar idóneo para la comunicación con los dioses infernales o los espíritus de los difuntos, que sin duda ayudarían al *defigens*. Además, con el depósito de la *tabella* en este espacio, la víctima del maleficio quedaría inmediata y mortalmente contagiada de *miasma* (que se transmitiría simplemente a través de su nombre).
14. *Vid*. García Dils de la Vega y De la Hoz Montoya 2013.
15. *Vid*. Gordon 2005 (para el caso de *Britmo Arbitto*), Gordon 2012, 56-60 (para los formularios) y Németh 2011 (para las series de *onómata*).
16. Y es que las *defixiones* de carácter circense se localizan mayoritariamente en tumbas. Sobre las *tabellae* agonísticas, *vid*. Tremel 2004, y específicamente sobre el circo como espacio para la magia Heintz 1998 y Gordon 2012.

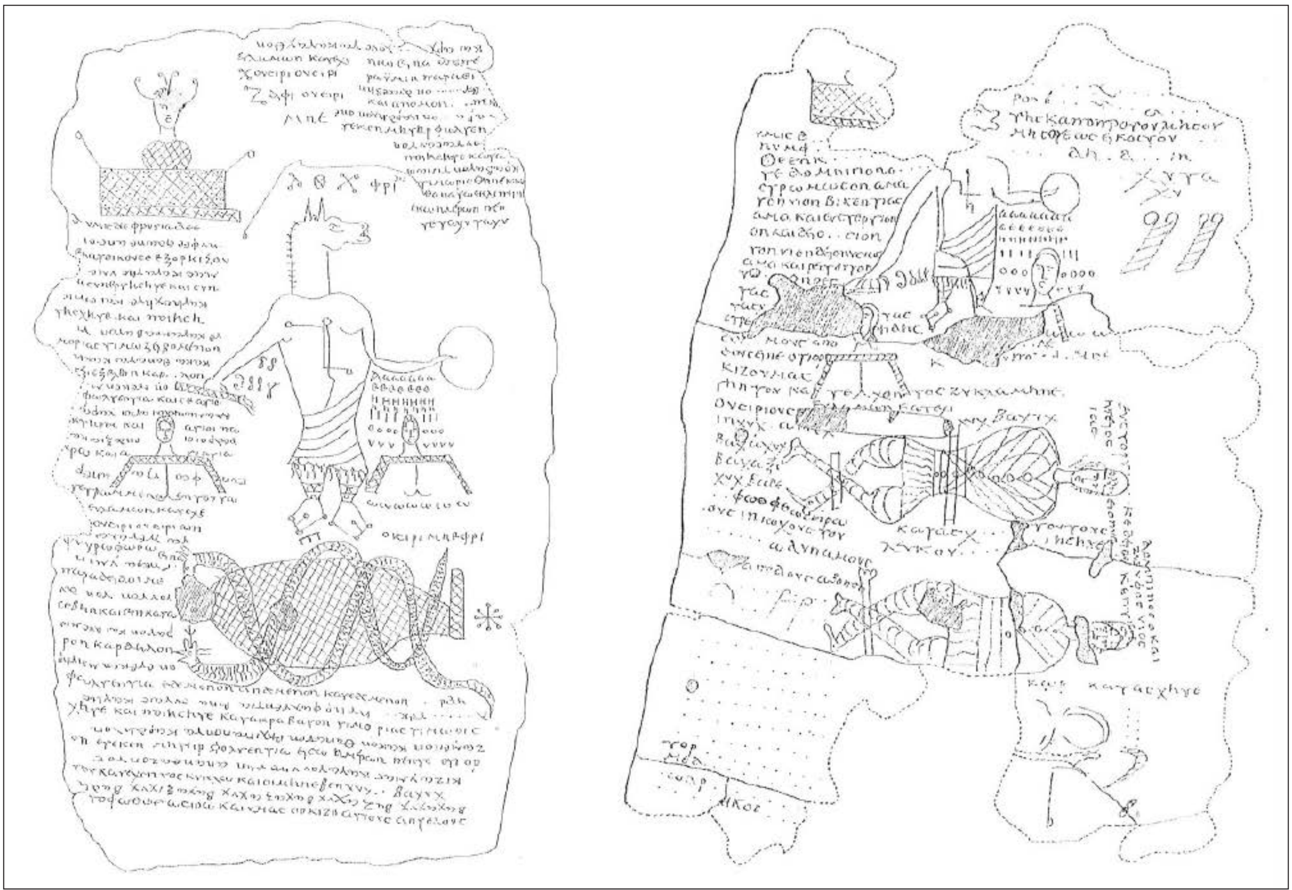


Figura 2. De izquierda a derecha, *defixiones* "sethianas" de Roma números 16 y 20 (Fuente: *SV* 16 y 20).

existen algunas excepciones que, alternativamente, fueron depositadas dentro del propio estadio[17]. Así, del circo de Cartago proviene una interesante serie de trece *tabellae*[18] descubierta frente a los *carceres* y en proximidad de la *spina*[19]. Tal y como sostiene Florent Heintz[20], estos espacios tenían un cierto carácter liminal, ya que en ellos se desarrollaban dos momentos cruciales de la carrera. Así, los *carceres* eran el lugar donde primeramente debían atacar los *daemones*, asustando a los caballos y dificultando su salida[21]. Además, el arriesgado giro en torno a la *spina* constiuía el punto idóneo para la caída de los carros: estos accidentes, en ocasiones mortales, convertían la *spina* en una zona contaminada de *miasma* y habitada por espíritus de muertos prematuros y de forma violenta, que sin duda ayudarían al comitente en sus propósitos[22].

Al margen de las *tabellae* norteafricanas, especial atención merece la llamada colección "sethiana", hallada en un columbario próximo a Porta San Sebastiano (Roma)[23]. Datable en los siglos IV-V dC., consta de 48 *tabellae* redactadas mayoritariamente en griego (de hecho, sólo cinco son latinas) y decoradas con una extraordinaria iconografía. Uno de los imaginarios más repetidos a lo largo de la serie está compuesto por varias figuras (fig. 2): en el centro de la pieza, un *daemon* de cabeza equina en posición estante, a sus pies, una pareja de *parédroi*

17. Como serían los circos de Antioquía, Lepcis Magna y Corinto. Al respecto, *vid*. Heintz 1998, 339-340 (notas 18-20). Para Antioquía y Lepcis Magna *vid*. también (respectivamente) Tremel 2004, n. 11-16 y 69.

18. En cuanto a las excavaciones, *vid*. Pintozzi y Norman 1992; sobre el soporte de las *tabellae* y su estratigrafía *vid*. Pintozzi 1991, y para la edición de los tres textos publicados, *vid*. Jordan 1988.

19. Específicamente, y según Pintozzi (1991, 51-61), de estas trece piezas una fue hallada junto al *podium* (*vid*. Jordan 1988, n. 3), dos en la arena (*vid*. Jordan 1988, no. 1 y 2) y cuatro en las proximidades de la *spina* (son las *tabellae* US 90.3-206, US 90.3-588, US 90.3-260 y US 90.3-279). Se ignora la procedencia exacta de las seis piezas restantes.

20. Heintz 1998, 340-341.

21. *Vid. DT* 187 (l. 59) y *DT* 234 (ll. 21-22), *apud* Heintz 1998, 340, n. 22 y 23, sobre la antigua creencia de que los caballos eran capaces de percibir presencias demoníacas.

22. Para las conexiones entre la *meta* y el mundo infernal, *vid*. Humphrey 1986, 256.

23. *Vid.* Wünsch 1898.



Figura 3. Propuesta de reconstrucción de la nueva *defixio* de Bologna (Fotografía de la autora, reproducida por cortesía del Museo Civico Archeologico di Bologna).

y en el ángulo superior izquierdo, Osiris saliendo del sarcófago. En el registro inferior de la pieza se representan, atados de pies y manos, los *agitatores* víctimas de la maldición. Por lo que a su contenido se refiere, y aunque buena parte de las piezas se redactaron por razones desconocidas, al menos una veintena de las piezas está dirigida contra los aurigas y los caballos que debían competir en el Circo Máximo, invocando para ello a un complejo panteón (compuesto por Seth, Osiris y las Ninfas Ephydriades)[24].

¿UNA NUEVA *DEFIXIO* CIRCENSE DE BOLOGNA?

Cierra la nómina de las *tabellae* circenses del Occidente romano, la que, a mi juicio, se debe considerar como un nuevo ejemplar perteneciente a esta categoría. El fragmento en cuestión forma parte del grupo de las *defixiones* de Bologna, un pequeño conjunto de plomos hallados en lugar y circunstancias desconocidos. Incorporados a la colección del Museo Archeologico Civico de Bologna en fecha indeterminada, allí los estudió Alessandro Olivieri, a quien debemos la *editio princeps*[25]. Posteriormente, y quizá con el estallido de la "Gran Guerra", la colección se depositó en los almacenes del museo, donde permaneció oculta hasta el año 2009.

En opinión de Olivieri, las *defixiones* boloñesas eran cinco: Una dirigida contra el veterinario *Porcellus* y su esposa *Maurilla*; otra contra el senador *Fistus*)[26]. Los tres últimos fragmentos (que según la *editio princeps* sería la quinta de la colección), son los que aquí nos ocupan (*vid*. figs. 3-4). Como escribió el editor "…tre frammenti e forse un quarto derivano da altra tavoletta, ma il loro contenuto non si può assolutamente decifrare perchè il loro stato è assai deperito"[27]. Lamentablemente, en esto último no le faltaba razón a Olivieri: el estado de conservación de las piezas es muy complicado. Por ello, y dado que todavía no han sido totalmente restauradas, es necesario recalcar el carácter provisional de los datos ofrecidos a continuación.

Pese a su problemático estado de conservación, es posible plantear si la *defixio* fue redactada en origen sobre una tablilla de plomo de forma rectangular, que a día de hoy está fragmentada en cuatro partes (dos de las cuales encajan entre sí, por lo que las consideramos como tres partes en total). Como suele suceder, el plomo se rompió tras haber sido doblado dos veces sobre sí mismo (coincidiendo estas roturas con las líneas de pliegue).

El epígrafe, que en gran parte resulta casi ilegible, constaría de *circa* 32 líneas de texto que discurren en sentido dextrorso y fueron redactadas en una minúscula cursiva. Por sus características paleográficas, esta hipotética pieza se dataría entre los siglos IV-V dC., al igual que las otras dos *tabellae* de la colección, con las que también comparte la peculiaridad de que el texto fue inscrito en una mezcla de griego y latín. Así, y si bien el primero se utilizó probablemente para la invocación de los *numina*, el latín se empleó para el texto principal. A falta de nuevas autopsias que permitan establecer una lectura definitiva, este trabajo se ocupará en exclusiva de la iconografía de la *defixio*.

En cuanto a la misma, cabe destacar que (y hasta que una nueva restauración demuestre lo contra-

24. *Vid.* Tremel 2004, n. 70-90.
25. *Vid*. Olivieri 1899, quien interpretó los fragmentos como partes de cinco *tabellae* distintas.
26. Sánchez Natalías 2011 y 2012.
27. Olivieri 1899, 197.

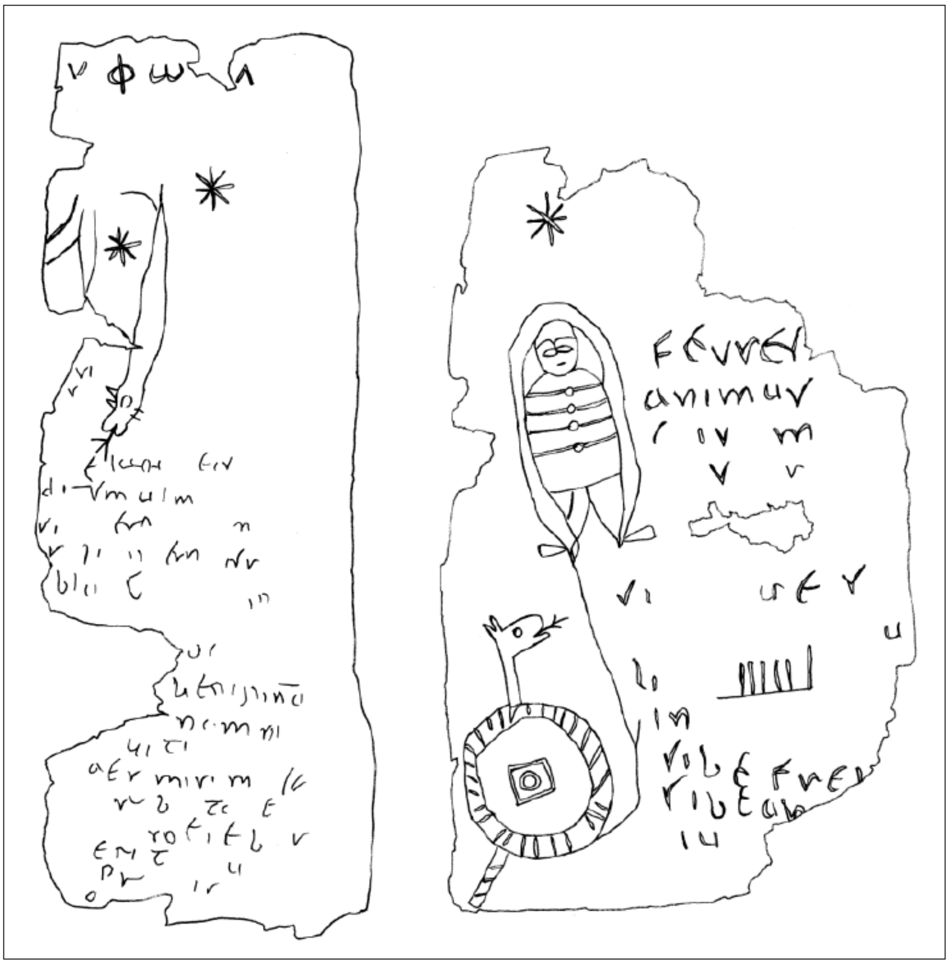


Figura 4. Nueva *defixio* de Bologna (Fragmentos 2 y 3, respectivamente. Dibujos de la autora).

rio), esta se concentra en dos de los tres fragmentos que hoy componen la *tabella*, concretamente los que en origen fueron el ángulo inferior izquierdo y el margen derecho de la misma. En este último, y tras la invocación en griego, se distingue el dibujo de una serpiente flanqueada por dos estrellas de ocho puntas. El reptil, con lengua trífida, barba y orejas puntiagudas, cae en picado desde el primer tercio del campo epigráfico hacia el centro de la pieza (fig. 4, fragmento 2).

Por lo que respecta al segundo fragmento (fig. 4, fragmento 3), este contiene una interesante escena: coincidiendo con el que fuera el ángulo inferior izquierdo del plomo, aparece una serpiente enrollada sobre sí misma, con orejas puntiagudas y lengua trífida. Un buen paralelo para la misma se encuentra en una de las *defixiones* "sethianas", en la que se representa un reptil similar a los pies del *daemon* de cabeza equina[28] (fig. 5). No obstante, la actitud y las dimensiones de la serpiente "boloñesa" resultan mucho más amenazantes, sobre todo si se ponen en relación con la efigie situada en el registro superior del fragmento.

Allí, y bajo otra estrella de ocho puntas, se distingue la figura de un hombre atrapado en un receptáculo (¿quizá formado por un monstruo serpentiforme?). El individuo, de expresión atónita, se encuentra en posición estante, portando un pequeño casco y una túnica corta sujeta al torso con correajes o fajas. Ambas prendas son similares a las vestidas por los aurigas representados en mosaicos y otras *defixiones* de análoga cronología (fig. 2, *SV* 20), lo que nos lleva a pensar que la víctima del maleficio formaba parte de este colectivo. Por otra parte, y aunque la disposición de ambas figuras carece de paralelos dentro del *corpus* de *defixiones* hasta ahora conocido, parece claro que el objetivo último de la serpiente sería devorar a su víctima, tal y como sucede en otras *tabellae* de la misma cronología (fig. 2, *SV* 16)[29].

Con los datos expuestos, es posible afirmar que la iconografía de al menos uno de los fragmentos

28. Concretamente, la *SV* 6.
29. Además de la *SV* 16, *vid*. las *SV* 17 y 43.

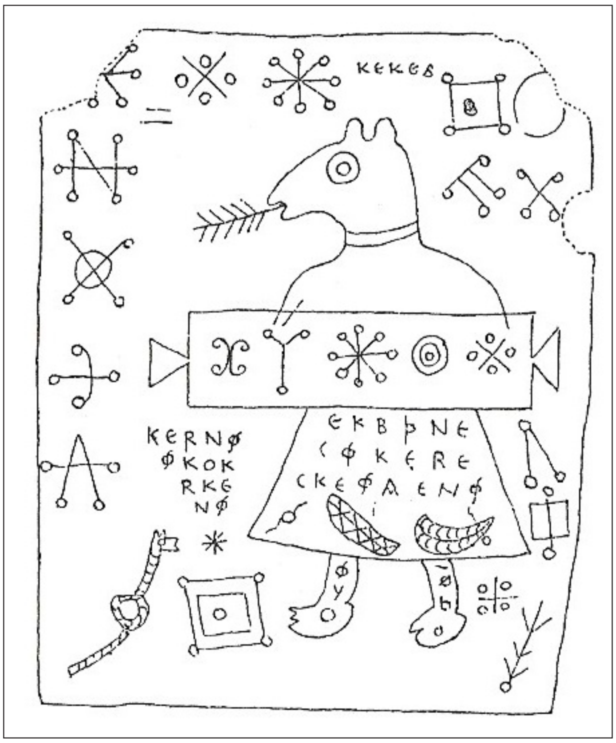


Figura 5. *Defixio* "sethiana" de Roma número 6 (Fuente: *SV* 6).

apunta de forma significativa hacia la tipología de las *defixiones* circenses: esperamos que las nuevas autopsias permitan confirmar asimismo la naturaleza agonística del texto.

BIBLIOGRAFÍA

Audollent, A. (1904). *Defixionum Tabellae. Quotquot innotuerunt tam in graecis orientis quem in totius occidentis partibus praeter atticas*, París.

Betz, H. D. (ed.) (1986). *The Greek Magical Papyri in translation. Including the Demotic spells*, Chicago, Londres.

Calvo Martínez, J. L.; Sánchez Romero, M. D. (1987). *Textos de magia en papiros griego*, Madrid.

Eidinow, E. (2007). *Oracles, Curses and Risk among the Ancient Greeks*, Oxford.

García Dils de la Vega, S; de la Hoz Montoya, J. L. (2013). "Dos nuevas inscripciones de *Colonia Augusta Firma Astigi* (Écija-Sevilla); una *tabella defixionis* y un pavimento musivo de temática circense", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 184, p. 243-256.

Gordon, R. (2005). "Competence and 'felicity conditions' in two sets of North African curse-tablets", *MHNH. Revista internacional sobre magia y astrología antiguas*, 5, p. 61-86.

Gordon, R. (2012). "Fixing the Race: Managing risks in the Circus at Carthage and Hadrumetum", en Piranomonte, M.; Marco Simón, F. (ed.): *Contesti Magici. Contextos mágicos. Atti del convegno internazionale Roma, Palazzo Massimo, 4-6 novembre 2009*, Roma, p. 47-74.

Heintz, F. (1998). "Circus curses and their archaeological contexts", *Journal of Roman Archaeology*, 11, p. 337-342.

Humprhey, J. H. (ed.) (1988). *The Circus and Byzantine Cementery at Carthage* I, Ann Arbor.

Jordan, D. (1985). "A Survey of Greek *Defixiones* not included in the Special *Corpora*", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 26, p. 151-197.

Jordan, D. (1988). "New *defixiones* from Carthage", en Humphrey, J. H. (ed.): *The Circus and Byzantine Cementery at Carthage* I, Ann Arbor, p. 117-134.

Kropp, A. (2008). *Defixiones. Ein aktuelles Corpus lateinischer Fluchtafeln*, Espira.

Németh, G. (2011). "Sequences of *charaktêres* in some circus *defixiones* in Latin from *Hadrumetum*", *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis*, 47, p. 95-110.

Olivieri, A. (1899). "Tavolette plumbee bolognesi di *defixiones*", *Studi Italiani di Filologia Classica*, p. 193-198.

Pintozzi, L. (1991). *The metal of the gods: a study of defixiones from the University of Georgia excavations at Carthage*, Tesis doctoral inédita, University of Georgia, Athens (USA).

Pintozzi, L.; Norman, N. J. (1992). "The lead curse tablets from the Carthage Circus", *Archaeological News*, 17-1, p. 11-18.

Preisendanz, K.; Henrichs, A. (ed.) (1973-1974²). *Papiry Graecae Magicae*, Stuttgart.

Sánchez Natalías, C. (2011). "The Bologna *defixio(nes)* revisited", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 179, p. 201-217.

Sánchez Natalías, C. (2012). "*Fistus difloiscat languat...* Re-reading of *defixio* Bologna 2", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 181, p. 140-149.

Tremel, J. (2004). *Magica Agonistica: Fluchtafeln im antiken Sport*, Nikephoros Beihefte, 10, Hildesheim.

Wünsch, R. (1898). *Sethianische Verfluchungstafeln aus Rom*, Leipzig.

ANIMALES EXÓTICOS EN EL CIRCO: LA REPRESENTACIÓN DE *VENATIONES* EN TERRACOTA

María Engracia Muñoz-Santos, *Universidad de Valencia*

No vamos a realizar aquí una disertación acerca de las terracotas Campana puesto que puede leerse al respecto en el trabajo de Jordi López Vilar y Lluís Piñol Masgoret (López Vilar y Piñol 2008, 20-23). Vamos a dar solo unos datos básicos para situar este trabajo.

Las lastras o terracotas son elementos arquitectónicos realizados mediante arcilla con un objetivo funcional y decorativo, que se utilizaron en el revestimiento de los edificios. Los primeros ejemplos los encontramos en el Mediterráneo oriental y más tarde en Etruria. Desarrollándose en esta zona, el Lacio y la Campania, desde el siglo VII aC. hasta el siglo I dC. Es a partir de esta fecha cuando comienzan a elaborarse las denominadas lastras Campana, que además son a molde, lo que estandariza la producción. Curiosamente el nombre no deriva de la zona geográfica donde se desarrollan este tipo de placas sino de Giampietro Campana (1807-1880) que coleccionó una gran cantidad de ellas y que hoy se encuentran repartidas por diversos museos.

La temática de estas piezas era variada, desde imágenes mitológicas, dionisíacas, campestres, geométricas y florales, y las que aquí nos interesan, aquellas que reflejaban la vida cotidiana en la antigua Roma, como por ejemplo espectáculos del circo (Siebert 2011, 23).

Por lo general estos paneles se componen de 3 partes. Una superior donde se sitúan ovas de *kimation* jónico de diversos tipos, con decoración claramente diferenciada de unas placas a otras por su iconografía; un friso inferior donde se sitúa la imagen principal y un friso liso a modo de listón por debajo del segundo. En la zona central suele haber entre 3 y 4 orificios que servían para clavar la pieza a la base vertical que debía sustentarla y era objeto del revestimiento. Esta sujeción debía ser mediante clavos metálicos o tacos de madera (Siebert 2011, 24). En algunos casos se han perdido estos orificios, probablemente debido a una mala restauración.

El material con que se realizaban era la arcilla. Esta se ha podido analizar y en la mezcla se añadía paja, fragmentos de ladrillo y también tierra *puzzulana* (Siebert 2011, 27). Algunas de ellas estaban policromadas, aunque hay pocos ejemplos que conserven el color, pero es de suponer que era una práctica generalizada. Las dimensiones son aproximadamente en todas ellas 42 cm de alto y 50 cm de largo (medidas extraídas de la ficha del museo de la pieza con núm. de inventario MF 0841 del Museo de Arte e Historia de Ginebra, pieza que en este trabajo denominamos como PCV2).

Respecto a las terracotas de circo podemos encontrar dos tipos. Aquellas que tienen representaciones de carreras de carros y aquellas otras que las imágenes son de *venationes* (Humphrey 1986, 180-186). En ellas se reflejan momentos específicos del espectáculo, de gran dinamismo y de bastante dramatismo. Un modo de recordar alguno de los momentos más interesantes de la jornada de juegos.

En el presente trabajo queremos tratar las placas Campana con escenas de *venatio*. Hasta el momento hemos podido encontrar cinco con desarrollos iconográficos distintos, todas ellas con unas imágenes bien diferenciadas, con un esquema básico idéntico y que debido a su interesante aportación para el estudio de la participación de los animales en los espectáculos hemos creído necesario analizar en profundidad, ya que pueden aportarnos una gran cantidad de información.

La *venatio* era el espectáculo matutino de un día de juegos donde animales salvajes luchaban contra personas que habían sido entrenadas específicamente para este menester. Los animales podían ser de cualquier tipo pero cuanto más exóticos, grandes, fieros y sanguinarios eran, más espectáculo proporcionaban (Muñoz-Santos 2017, 31ss).

A partir de aquí haremos una descripción de cada una de las placas Campana basándonos en su iconografía analizando a los *venatores* (equipamiento, vestuario, postura), los animales (intentaremos establecer su procedencia en la medida de lo posible así como el sexo y tipo) y los elementos estructurales típicos del circo que aparecen como fondo base para la *venatio* (Humphrey 1986, 255-275).

El primer tipo de placa campana de *venatio* (a partir de ahora PCV1) se encuentra en el Museo Teatrale della Scala de Milán. Se trata de una lucha entre tres *venatores* emparejados con tres animales. El *venator* 1 (V1) lucha contra una leona, el *venator*

2 (V2) contra un oso y el *venator* 3 (V3) contra un león. Al fondo solo aparece una torre.

El V1 está siendo atacado por una leona que se abalanza sobre él, sabemos que se trata de este animal y no de otro tipo de felino, como podría ser el caso de una pantera, por el acabado de la cola en mata de pelos similar a una brocha que solo los leones tienen (SCHALLER 1972, 28), ésta le muerde la cabeza que lleva cubierta por un casco, su equipamiento se complementa con una *manica* en la mano derecha donde porta un *gladius* y en la mano izquierda un escudo redondo grande, se cubre el cuerpo por una túnica corta, parece que lucha descalzo aunque tiene los pies cubiertos por un cubrepiés. Se trata de un luchador diestro. El V2 lucha con una túnica corta con el hombro izquierdo y parte del pecho al descubierto, *manica*, en la mano izquierda que parece realizada por una tela enguatada y atada con algún tipo de correaje, en esa mano porta una espada corta, escudo cuadrado y grande en la mano derecha y greba en la pierna del mismo lado. También lucha descalzo. Como podemos ver en la imagen es zurdo. Su compañero de lucha es un oso que no es demasiado grande. El V3 porta casco, una túnica corta pero que no deja al descubierto ninguna parte del cuerpo a excepción de las piernas. *Manica* y espada corta en la mano izquierda (de nuevo es un luchador zurdo). Es atacado por un león, probablemente africano por la melena que cubre cabeza y parte superior de la extremidad derecha.

Como podemos ver se trata de una imagen en diagonal, donde el V1 está prácticamente de pie, el lomo de la leona coincide con el casco del V2 que tiene las rodillas dobladas y cuyo codo flexionado coincide con la cabeza del león del V3 que está completamente flexionado. La diagonal solo se rompe por el castillo. Esta construcción consta tres pisos, el superior tiene cuatro almenas, el inferior tres espacios separados por columnas que sostienen el tejado y entre las que se asoman tres cabezas, todas ellas con un gesto de cuello flexionado, mirando hacia la parte inferior del edificio, donde se desarrolla la escena de caza. El piso interior tiene 4 columnas que sustentan el primer piso y suelo del anterior y que se encuentra vacío y el inferior del que apenas si se puede ver una parte de una de las columnas.

Es interesante destacar la propuesta de reconstrucción que hizo en su momento Tortorella donde unió a esta placa otra con un motivo diferente en el que aparece un jinete sobre un caballo y a su lado otro equino (fig. 1) y que complementa perfectamente la escena. En ella vemos cómo una red separa ambas acciones y entre las dos también aparecen los tres elementos constructivos característicos del circo que son las *metae* (TORTORELLA 1981, 77).

Quiero destacar en esta terracota varios puntos: en los cascos podemos ver dos tipologías, el que porta el V1 y V3 y el que porta el V2. El de V1 y V3 son muy similares, aunque en el caso del V1 sea difícil apreciarlo por la postura de la mano y la leona. En ambos casos se trata de un casco parecido al utilizado en el ejército en época imperial. Con visera y guardanuca, parece que en el caso del V1 pudiese incluso llevar carrilleras. El V2, en cambio, porta un casco muy diferente que parece de estilo macedonio o frigio. En el caso de las espadas, teniendo en cuenta que se trata de una terracota en la que no puede ser realizado un trabajo minucioso, podemos deducir por el tamaño del antebrazo y viendo que son un poco más largas, aunque no demasiado, que quizás se trata de espadas tipo “Mainz” o “Pompeya”, de unos 40-50 cm de longitud y filos rectos (QUESADA 2008, 23).

La PCV2 (fig. 2), de la que tenemos varias copias en diversos museos europeos, vemos que tiene una factura muy diferente a la anterior, mucho más detallista. En ella podemos ver tres *venatores*, pero solo dos de ellos están emparejados con animales con los que están luchando. El V1 está a la expectativa por un león que se acerca por el flanco izquierdo, mientras una leona le ataca sorpresivamente por el flanco derecho. Porta un faldellín con algún tipo de adorno que cae de un grueso cinturón por la parte delantera y parece que lleva calzado. El torso queda desnudo. Lleva un casco con penacho, una espada y un gran escudo rectangular. El V2 lleva una vestimenta totalmente diferente, con una túnica corta que tapa al personaje hasta el codo, los pies no quedan a la vista. Su arma podía ser una espada aunque también podría ser una lanza o similar, no podemos llegar a ninguna conclusión porque la imagen no es clara en esta zona al quedar tras parte de la decoración del circo. También su casco es muy peculiar, de un gran volumen, deja la nuca al aire, pero parece que lleva carrilleras. El V3 está en el suelo prácticamente tumbado, completamente desnudo, sin ningún tipo de arma, parece vencido, herido o a punto de morir.

Destacan en esta imagen tres elementos constructivos típicos del circo romano: el castillo, también almenado, pero con solo dos vanos por donde asoman dos personas que de nuevo miran hacia abajo, es decir, hacía el espectáculo. Solo tiene dos pisos, está sostenido el primer piso por tres columnas dóricas con aristas, en la parte inferior se intuyen las bases. En el centro otro elemento significativo: los huevos utilizados como sistema para contar las vueltas en las carreras de caballos sobre un dintel sostenido por dos pilares. En el lado contrario, una escultura femenina sobre una columna en la que destaca el drapeado helenístico, y sobre la que se ha

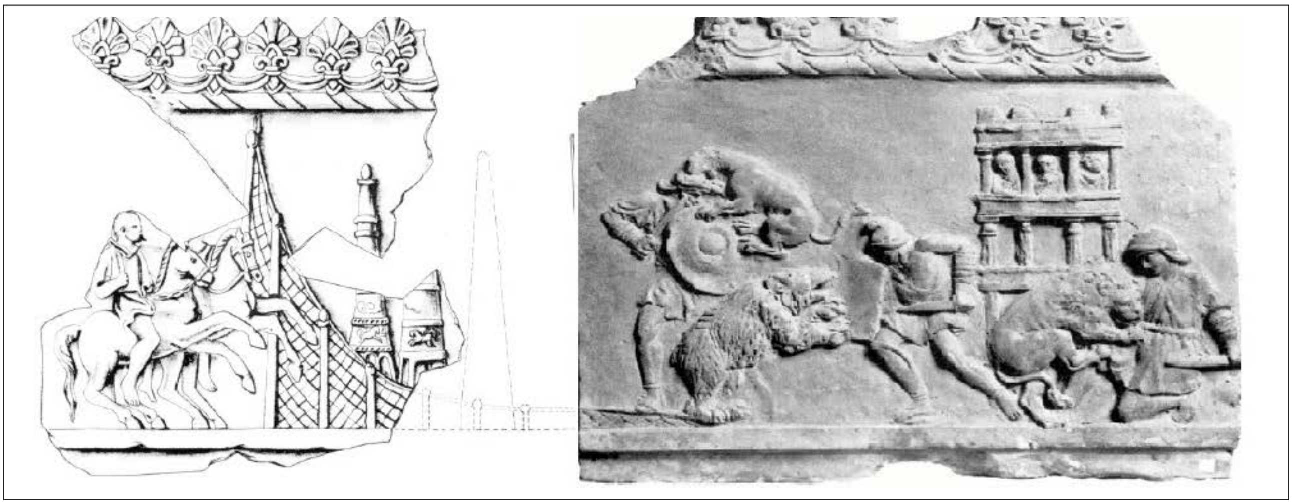


Figura 1. PCV1. Fuente: Propuesta de reconstrucción de Tortorella 1981, 96 y 99.

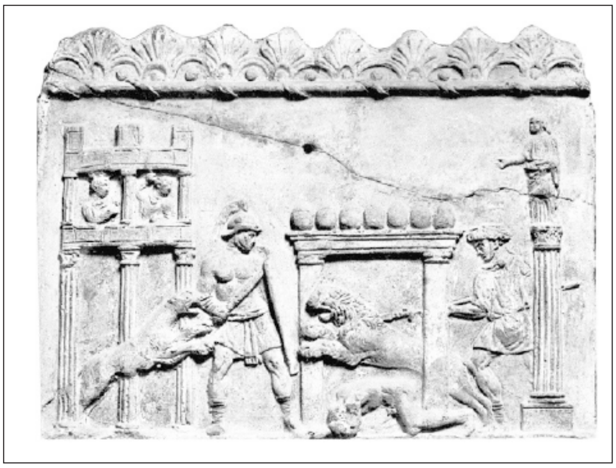


Figura 2. PCV2. Fuente: Tortorella 1981, 94.

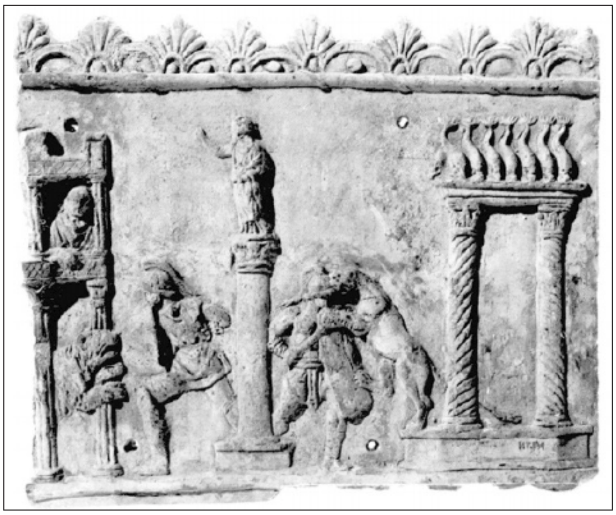


Figura 3. PCV3. Fuente: Tortorella 1981, 94.

especulado si podría representar a Roma o una Victoria, pero la falta de detalle nos lo impide (Humphrey 1986, 267-269).

El león, esta vez es europeo, distinguible por su pelaje corto. Podemos imaginar que la leona tiene la misma procedencia. Aunque en el arte romano es difícil distinguir una leona de una pantera pensamos que en este caso se trata de la primera por tener unas garras de mayores dimensiones que las del segundo animal y que el artesano ha querido dejar bien patente en las terracotas.

En el caso del equipamiento de los dos *venatores*: El V1 de esta PCV2 porta un casco con un penacho al estilo de los mercenarios *sarissophoros* con penacho largo que queda atado a la parte alta del casco y cuelga, cubrenuca y parece que en la terracota tiene carrillera. La espada es más larga que las del caso anterior, pudiera tratarse de un *gladius hispaniensis*, de unos 60-70 cm de longitud (Quesada 2008, 24).

La PCV3 (fig. 3), terracota que se encuentra en el Museo de las Termas de Roma, tiene dos parejas de luchadores: el V1 pelea contra un oso y el V2 contra una leona. El fondo es de nuevo de temática circense: un castillo, la estatua sobre columna y un contador de vueltas, esta vez con delfines (Humphrey 1986, 262-265).

El V1 porta casco con penacho escudo cuadrangular y no vemos el arma que utiliza porque queda frente a su cuerpo, la imagen da la espalda al espectador. Está en posición de defensa parapetado tras el escudo. Además lleva una túnica corta que le cubre el torso. Parece que en las piernas lleva espinilleras. El oso contra el que lucha surge de entre las columnas del castillo. El V2 es idéntico al V1 de la placa PCV2: mismo casco con penacho, mismo faldellín con cinturón, mismas armas y además lucha también contra una leona, que en este caso salta desde el podio donde se encuentra el contador de vueltas. Además las palmetas del friso superior también son iguales a las de la

placa PCV2, pero la repetición del castillo en las dos nos induce a pensar que no se trata de un par de placas que acoplen. También podríamos pensar que son dos escenas diferentes de un mismo espectáculo por la presencia expresa de este *venator* en ambas.

El castillo está solo parcialmente representado. Vemos dos almenas, bajo el techo un vano con una persona asomada, del piso inferior surge el oso que ataca al V1. De nuevo las columnas son jónicas con estrías. En el centro la escultura helenística sobre columna, en una posición diferente, esta vez con el brazo extendido hacia arriba, pero con el mismo drapeado. Esta columna parece corintia o compuesta, no puede distinguirse por la falta de detalle. El fuste es liso lo que nos induce a pensar que se trata de dos estatuas diferentes situadas en la espina del circo. A la derecha el contador de vueltas con los siete delfines, sobre columnas corintias y fustes salomónicos. Tanto estos como la columna se encuentran situados sobre un podio.

En la PCV4 (fig. 4), pieza que se encuentra en el Museo de Ridola (Matera), tenemos poco para ver debido al pequeño pedazo que nos ha llegado pero es perfectamente distinguible. Vemos una columna o un pilar, un león que parece atacar a un *venator* (desaparecido) y un segundo *venator* perfectamente distinguible.



Figura 4. PCV4. Fuente: TORTORELLA 1981, 98.

Sobre el pilar podemos imaginar que se trata de uno de los que soportaban los cuentavueltas con huevos o el fuste de una de las columnas que sujeta la estatua helenizante. Hemos llegado a esta conclusión debido a que según el resto de piezas, cuando se trata de un castillo, los fustes de las columnas son estriados; no es el caso, también ocurre lo mismo con las columna que sujetan los delfines que son de estilo salomónico.

El león, de nuevo, es un animal europeo debido a la corta melena. El *venator* en este caso está trabajado con algo más de detalle. Podemos ver el casco, toscamente trabajado y que debido al quiebro de la pieza no podemos distinguir si tiene o no penacho, parece que tiene cubrenuca y carrilleras. La espada es corta y el escudo circular. Viste una túnica que le cubre desde los hombros y parece algo decorada. También porta lo que parece ser una *manica* pero no a modo de las de PCV1 que eran acolchadas y atadas; esta parece rígida.

Obviamente no se trata de una lucha entre ambos puesto que el león parece avanzarse sobre otro *venator* mientras este espera la embestida de un segundo animal.

La PCV5 (fig. 5), en el Museo de las Termas (Roma), es la que menos superficie tenemos, pero aún se pueden distinguir varios rasgos que la hacen interesante y diferente a las otras cuatro. En ella se ve un castillo, una cola de león y un *venator*.



Figura 5. PCV5. Fuente: TORTORELLA 1981, 96.

El castillo es de nuevo almenado, con 3 vanos, y vemos un trabajo laborioso que le da la sensación de tener perspectiva, como si tuviese en planta una forma poligonal. Bajo el tejado con cuatro almenas hay

un piso donde se encuentran tres personajes que se asoman para ver el espectáculo. Cada uno de estos tres espacios queda delimitado por una columna jónica con estrías. En el piso bajo del suelo podemos ver parte de tres columnas que probablemente bajasen hasta el suelo, es decir, se trata de un castillo con un solo piso.

Si hacemos un paralelismo con las otras terracotas podemos ver que la cola es de un león y está situado de forma ascendente y superior a lo que sería la imagen entera que se ha perdido. Podemos conjeturar si se trata de un león saltando sobre un *venator*, al estilo de la leona de la PCV1.

Tras ellos, el único *venator* visible, de nuevo con el casco tipo frigio, con espada corta y escudo cuadrangular. Debido a la baja calidad de la pieza podemos distinguir que porta una túnica corta pero apenas sí podemos ver algunos detalles más. A pesar de lo fragmentada que está la pieza se parece perfectamente a una *venatio* con un león en un circo.

Por lo tanto podemos observar lo siguiente. Primero, obviamente se trata de las representaciones de una *venatio*, que en la mayoría de los casos parece realizarse sobre la espina del circo pero que en la realidad no tenía por qué ser así, ya que esto pudo ser una licencia del artesano para que quedase bien clara la celebración en este recinto. Las imágenes están llenas de movimiento gracias a los escorzos de animales y *venatores* y tienen un gran dramatismo. Segundo, cada terracota tiene una factura diferente, así que podemos deducir que fueron realizadas por diferentes manos. Tercero, están hechas en serie puesto que tenemos ejemplos de la PCV1 en el Museo Nacional Romano, en el Museo de Ginebra (MF 0841) y en el British Museum (núm. inventario 1866,0412.13). Cuarto, estaban policromadas, ya que sí queda la pintura que las cubría en la pieza conservada en el British Museum. Quinto, aunque el armamento parece pertenecer a diferentes pueblos contra los que luchó Roma no tiene un significado alegórico como sí puede tenerlo en los espectáculos de gladiadores de Roma como vencedora del mundo que la rodea y sus enemigos. Cascos, espadas y escudos no comparten periodo ni pueblo; parece que se trata más bien de dar espectacularidad y vistosidad al espectáculo y tanto espadas como escudos probablemente se traten de algo más técnico para luchar contra ciertos animales y estar en igualdad de condiciones. Sexto, las piezas están descontextualizadas, pertenecen a antiguas colecciones y se desconoce su procedencia original; actualmente se encuentran en diferentes museos europeos.

Para concluir, podemos hipotetizar que se trata de al menos dos celebraciones de espectáculos en el Circo Máximo realizadas en época augusta debido a que los animales que aparecen son africanos y europeos, a que los cascos de algunos de los *venatores* portan carrilleras, a que en las imágenes aparecen los huevos cuya ubicación en el circo es posterior al 174 aC. (Humphrey 1986, 260-262) y delfines, que levanta Agripa en el 33 aC. como celebración de la derrota de Pompeyo en el 36 aC. (Humphrey 1986, 262-265) y que el elemento del obelisco (Humphrey 1986, 269-272) no aparece en ninguna de las imágenes y este fue levantado por Augusto en el 10 aC. Todo ello nos da una fecha relativa de un espectáculo trascendental que se quiso recordar por el imaginario romano y que se debió celebrarse entre el 33 aC. y el 10 aC., lo suficientemente importante como para querer dejar plasmado. Acudiendo a las fuentes podemos pensar que se trata de dos celebraciones muy importantes que fueron prácticamente contemporáneas: La inauguración del teatro de Marcelo y el cumpleaños de Augusto: "A continuación dedicó el teatro llamado Marcelo y, durante el festival organizado con este motivo, algunos hijos de patricios y su propio nieto, Cayo, cabalgaron en los Juegos de Troya. También se mataron seiscientas bestias de origen africano. Yulo, el hijo de Antonio que era pretor, celebró el cumpleaños de Augusto con una carrera en el circo y matanzas de fieras" (DC LIV 26, 1). El dato sobre los Juegos Troyanos es interesante con referencia a la PCV1 ya que se trata efectivamente de un león africano, como ya hemos comentado, y porque la placa que se puede aplicar a la izquierda tiene a un personaje montado a caballo, quizás queriendo representar esta famosa celebración en la que Cayo cabalgó. Respecto al cumpleaños del emperador la cita no nos deja demasiada información pero puesto que el león de la PCV4 y probablemente también el de PCV2 son europeos, creemos que podría tratarse de ese día por no tratarse de animales africanos. Pero como decimos es tan solo una hipótesis.

BIBLIOGRAFÍA

Cortés, J. M. (2011). *Dion Casio, Historia de Roma*, vol. 4, Madrid.

Humphrey J. H. (1986). *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing*, Londres.

López Vilar, J.; Piñol, Ll. (2008). *Terracotes arquitectòniques romanes. Les troballes de la plaça de la Font (Tarragona)*, Tarragona.

Muñoz-Santos, M. E. (2017). *Animales in Harena. Los animales exóticos en los espectáculos romanos*, Almería.

Quesada, F. (2008). *Armas de Grecia y Roma*, Madrid.

Schaller, G. B. (1972). *The Serengeti lion: A study of predator-prey relations*, Chicago.

Siebert, A. V. (2011). *Geschichte(n) in Ton. Römische Architekturterrakotten*, Ratisbona.

Tortorella, S. (1981). "Le lastre Campana. Problemi di produzione e di iconografia", *Publications de l'École Française de Rome*, 55, p. 61-100.

CABALLOS PARA EL CIRCO: ACERCA DE SU TRANSPORTE EN ÉPOCA ROMANA

Patricia Terrado Ortuño, *Universitat Rovira i Virgili*
Ada Lasheras González, *Institut Català d'Arqueologia Clàssica*

INTRODUCCIÓN[1]

> "Oh caballo dichoso, a quien le fue posible merecer las riendas de un dios tan grande y obedecer a un freno sagrado; ya si tu crin jugó con el viento por las campiñas de Iberia, ya si en un frío valle de los capadocios te bañaron las nieves del Argeo mientras nadabas, ya si en tu rápida carrera acostumbrabas a rozar los sonrientes pastos de Tesalia, recibe estos arneses imperiales y, soberbio con tu crin erguida, baña de espuma las verdes esmeraldas de tu freno [...]"[2]

El elogio que, a través de estos versos (*C. m.* XLVII), dedica Claudiano al caballo del emperador Honorio nos ofrece una bonita panorámica sobre el origen de aquellos équidos con más renombre del Mediterráneo antiguo[3]. Un aspecto que a menudo ha interesado a las y los investigadores y que ha llevado a numerosos estudios sobre zonas concretas en relación a la crianza de estos animales[4]. De hecho, los caballos entrenados para los *ludi circenses* procedían, por lo general, de regiones específicas y era habitual que los criadores los exportaran para carreras que se realizaban en otros puntos de la geografía romana distintos al de su origen (Hyland 1990, 210ss). En consecuencia, su transporte era imprescindible; el cual, como veremos, se desarrollaba por vía marítima y mediante unas naves específicas.

El objetivo de este artículo es, por tanto, examinar un tema generalmente menos conocido, pero igualmente esencial para el desarrollo de las carreras de carros; esto es, el transporte de los caballos. Desarrollamos para ello un repaso diacrónico, desde la Grecia clásica hasta los últimos siglos del Imperio romano, sobre el tipo de navíos destinados a embarcar a estos animales, siendo el *hippagogós* aquel más utilizado y con mayor recorrido histórico. Del mismo modo, realizamos una aproximación al estudio de la organización de este transporte tan específico, con un especial hincapié en los agentes, ya fueran públicos o privados, implicados en la adquisición de los équidos. En este sentido, y en cuanto a los caballos propiamente, el testimonio de ciertas fuentes escritas nos permite abordar también la cuestión de sus condiciones de viaje, una materia que ha recibido poca atención por parte de la investigación especializada dada la escasez de la documentación.

EL TRANSPORTE DE CABALLOS PARA LOS JUEGOS CIRCENSES

El transporte de animales en barcos no era una empresa fácil. A pesar de esto, existen numerosos testimonios textuales e iconográficos que describen cómo se cazaban las fieras destinadas a las *venationes* en los anfiteatros y cómo éstas eran trasladadas por medio de embarcaciones. En cuanto al mundo del circo, poca atención ha recibido cómo se llevaba a cabo su traslado hasta el edificio de espectáculos[5],

1. Agradecemos las sugerencias y comentarios sobre el texto a Jesús Carruesco (URV/ICAC), Diana Gorostidi (URV/ICAC), Josep Anton Remolà (MNAT/URV/ICAC) y Joaquín Ruiz de Arbulo (URV/ICAC). Las abreviaturas utilizadas para los autores latinos proceden del Oxford Latin Dictionary (OLD), para los griegos del Liddell-Scott.

2. El poema es una alabanza al caballo del emperador Honorio, del cual destaca su indumentaria, especialmente el freno, los jaeces y la cincha que fueron enviados por Serena, hija adoptiva de Teodosio I y esposa de Estilicón. Traducción de Miguel Castillo (1993).

3. De hecho, muchos fueron los autores que, desde antiguo, dedicaron unas líneas a la procedencia de estos animales. Recogemos las menciones más significativas: Strab. III. 4. 15; Plin. *Nat.* IV. 116; VIII, 67; Sil. It. *Pun.* XVI. 346-352; Mart. XIV. 199; Sim. *Ep.* IX. 20 (entre otras, veáse *infra*); Amm. Marc. XX. 8.13. Pero, además, se conservan incluso algunas inscripciones en las que se detallan el nombre y el origen de estos caballos (véase, por ejemplo, *CIL* VI, 10056).

4. Para el caso hispano, véase; Palol 1977; Blázquez 1978 y 2010; cf. Arce 1982. Para estudios exhaustivos sobre los équidos en la Antigüedad grecorromana, véase Hyland 1990; Bell y Willekes 2014.

5. En este sentido, y aunque este trabajo se centre en las fuentes literarias e iconográficas, debe señalarse que la bibliografía específica consultada no recoge estudios arqueológicos sobre las infraestructuras –por ejemplo establos– relacionadas con la crianza de estos animales. Sobre los lugares de custodia de los caballos en establos u otras construcciones, tampoco se conocen evidencias físicas conservadas en zonas portuarias. En lo que concierne a su situación cerca del circo, véase Bell (2014, 497).

aunque, por el contrario, se conoce mucho mejor el origen y las características de estos équidos (Palol 1977; Blázquez 1978 y 2010; cf. Arce 1982; Hyland 1990, 11ss; Bell 2014, 495; Bell y Willekes 2014, 485).

Los primeros testimonios acerca del transporte de caballos los recoge Heródoto en el contexto de las Guerras Médicas (VI. 48. 7; VII. 21. 6; VII. 97. 9), donde se alude al traslado de caballería en barcos militares. La siguiente referencia es de Tucídides, quien menciona que la armada ateniense poseía una nave específica para transportar caballería durante el transcurso de la guerra del Peloponeso (Th. II. 56; 6. 43). El tipo de navío utilizado para este fin eran viejas *triereis*, barcos de guerra de los cuales se modificaba su disposición interna para el traslado de caballería[6]. De los doscientos remos que tenía el barco ateniense dispuestos a lo largo de tres bancos, se reducía el nombre de remeros a sesenta y entre cada uno de ellos se colocaba un caballo, cabiendo treinta équidos por embarcación: uno por cada uno de los espacios que había entre los escálamos del banco superior. Además, los remos de la bodega se retiraban por falta de espacio y se doblaban los suplementarios o *perineoi*, situados encima del suelo superior (Torr 1964, 14-15; Casson 1971, 93; Rougé 1966, 76).

Otro ejemplo temprano del transporte de caballos era el uso de unos navíos de origen ilirio empleados entre los siglos IV y III aC. con motivos bélicos y piráticos, de varias medidas y muy utilizados por los romanos. El barco más grande de esta tipología llevaba más de cincuenta remeros y podía transportar más de treinta pasajeros, además de dos caballos (Liv. XLIV. 28). Este barco, llamado *liburna* o *lembus*, era un navío militar ligero, espacioso, utilizado por mar y por río (Pitassi 2011, 179). Es evidente que su objetivo no era el traslado de caballos, pero constituye un ejemplo de las primeras adaptaciones de las embarcaciones para el traslado de estos animales.

Sin embargo, el barco destinado al transporte de caballos por excelencia era el ἱππαγωγός o *hippagogós*[7]. El término es un adjetivo que a menudo aparece junto a la palabra *naus* o *trieres*, aunque desde el siglo V aC. se utiliza a menudo como sustantivo, cuyo uso se prolonga hasta época bizantina (siglos XII-XIII). El empleo de estas naves permitió el movimiento en masa de tropas[8] y caballería con mayor rapidez durante los conflictos militares (Sabin, van Wees, & Whitby 2008, 266; Casson 1994, 72). Existen, además, diferentes variantes de su nombre, siendo *hippegós* otra de las opciones, utilizada en las inscripciones y por algunos autores griegos y, en menor medida, *hippagines*[9]. Por otro lado, el término latino para designar a este tipo de barco era *hippagogus, hippegus* e *hippago* (Daremberg-Saglio, s.v. *hippagogi*, *hippagi*, *hippagines naves*).

A pesar de la diferente nomenclatura, todos los autores coinciden en describirla como una nave para el transporte de caballos que, originariamente, era un barco de guerra que trasladaba la caballería del ejército. La embarcación era simétrica, de tipo chalana, sin mecanismo de propulsión y destinada a ser remolcada y articulada mediante remos. Precisamente la iconografía permite hacernos una idea de su fisonomía. La primera representación de esta embarcación forma parte de un conjunto musivo situado en la antigua localidad romana de *Althiburos* (Medeina, Túnez) (fig. 1). Se trata de un mosaico pavimental, descubierto en 1895, que muestra un auténtico catálogo náutico que incluye la representación de veinticinco embarcaciones, veintidós de las cuales aparecen con su nombre en unas didascálicas (Duval 1949; Gauckler 1905; Redaelli 2014; Rodríguez-Pantoja 1975)[10]. El mosaico, datado entre los siglos II y III dC., muestra las embarcaciones utilizadas por el Imperio romano e incluye

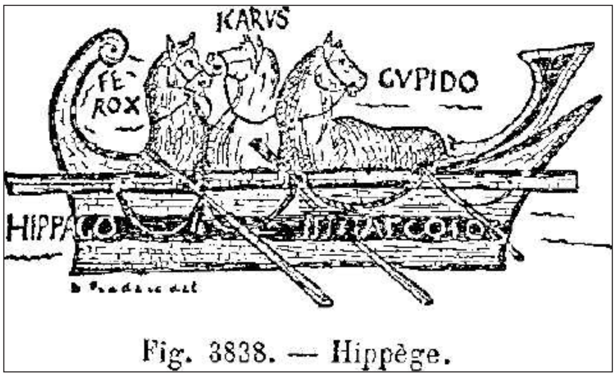


Figura 1. Dibujo de detalle del *hippago* representado en el mosaico de *Althiburos*, Túnez (Daremberg y Saglio 1892, fig. 3838).

6. Según Casson, se trataba de naves de segunda, muy usadas y viejas, que se adaptaban a este nuevo fin (Casson 1960, 98).
7. Seleccionamos algunas de las principales citas del término: Hdt. VI. 48. 7; VI. 95. 7; VII. 21. 6; VII. 97. 9; Th. II. 56. 2. 1; IV. 42. 1. 3; VI. 43. 1. 16; Ath. XI. 66. 28; XII. 49. 7; D. XVI. 4; Ar. *Eq.* 599; D. S. XI. 3 .9 .2; XI. 12. 3. 7; XIII. 2. 5. 2; Luc. *Nav.* XXXII. 7; Arr. *An.* II. 19. 1. 2; II. 21. 1. 4; II.21. 4. 5: II. 1. 1. 3.
8. Estas naves se llamaban *hopplitagogoi* (Casson 1994, 72).
9. Por ejemplo: *Hippegós*: Plu. *Phyrr.* XV. 2. 2; D. S. XX. 83. 1. 5; D. H. *Amm.* IX. 26; Plb. I. 26. 14. 1. 2; I. 27. 9. 4; I. 28. 2. 5; I. 28. 7. 3; Suda. "s.v. ἱππαγωγόυς naves". *Hippagines*: Gell. X. 25. 5; Isid. *Orig.* 19. 25; Fest. s.v. "Hippagines naves" 72. 30.
10. SEG 30, 1236a = SEBarc 12, p. 105 = AE 1905, 195 = AE 1950, 138.



Figura 2. Escena central del mosaico de la Gran Caza de la villa romana del Casale. Se puede observar el embarco de animales salvajes, así como la disposición de unas cajas de madera para su transporte (Wikimedia Commons).

barcos pesqueros, fluviales y comerciales (Gauckler 1905).

Entre estos barcos identificamos, gracias al rótulo en su casco, a la nave *hippago* / ἱππαγωγός, una embarcación simétrica de grandes dimensiones, sin mástil ni timón, que debía ser remolcada o propulsada por medio de tres pares de remos. Se distingue la popa de la proa por la posición de los remos y en el casco se dispone una cuerda para amortiguar los golpes[11]. En cubierta hay tres caballos llamados *Icarus*, *Ferox* y *Cupido*, unos nombres muy habituales para estos animales destinados a las carreras circenses, puesto que hacen referencia a alguna característica especial. Así, *Icarus* es un nombre que indicaba destreza y rapidez; *Ferox* hacía referencia al carácter indomable del caballo; por último, *Cupidus* era un referente a la belleza del animal (Darder 1996). Los équidos se muestran además con sus respectivas riendas, cuyos colores indican la *factio* a la cual pertenecían, denotando así que eran corceles de entidad e individualizados tanto por su color de piel como por sus nombres (Gauckler 1905, fig. 5).

Todo en conjunto apunta a que, pese a que *hippago* identificaba a una tipología de barco militar, el nombre de los animales y su representación con riendas y mordaza hacen referencia a caballos destinados a carreras. Este mosaico, por tanto, resulta fundamental en nuestro análisis, ya que son bien pocos los testimonios gráficos existentes acerca del transporte de caballos en época romana. Sin embargo, existen otras representaciones en las que, de manera indirecta, se hace referencia al transporte de caballos, aunque no solamente en el ámbito circense. Nos referimos al Mosaico de la Gran Caza (siglo IV dC.) conservado en la villa romana del Casale, en Piazza Armerina (Sicilia, Italia) (fig. 2), que muestra diferentes escenas de la caza de animales salvajes en África (Wilson 1983). Es además una alegoría del proceso de captura de las fieras destinadas a las *venationes* en Roma, que embarcarían en Alejandría y Carthago y descenderían en el puerto de Ostia (Friedman 2011, 147).

En la parte izquierda del mosaico aparece un gran barco mercante que contiene dos cajas rectangulares de madera fabricadas con tablas horizontales y coronadas por un armazón trapezoidal, probablemente jaulas. Según Friedman, es probable que unas cajas similares se colocaran en la bodega del barco, aunque también sería posible separar a los animales mediante tablones (Friedman 2011, 150). El barco también está dotado de una rampa para desembarcar los animales. Destaca la presencia de un conjunto de personas que realizan el proceso de carga y descarga de los animales salvajes capturados. Por otro lado, en el centro del mosaico se representa otro barco mercante de dimensiones más pequeñas, mientras que la nave situada a la derecha muestra un jinete y su caballo embarcando por medio de una rampa. Se trata de una barca auxiliar de pequeñas dimensiones, en cuya cubierta se sitúan tres hombres que tiran de una cuerda atada al caballo, agilizando la maniobra de embarque del équido.

La tipología de los barcos, asimismo, también aporta información sobre el sistema de organización de esta tarea. Por un lado nos encontramos con que muchos de los barcos representados son de tipo onerario, pero los artífices de la captura y traslado de los animales son soldados, tal y como pone de relieve su indumentaria: emblemas redondos en los hombros y cenefa en el bajo de la túnica

11. Un análisis más detallado sobre la embarcación puede verse en Redaelli 2014, núm. 5 y en Gauckler 1905, núm. 5.



Figura 3. Representación de un jinete y su caballo embarcando, gracias la ayuda de tres hombres y mediante una rampa. Mosaico de la Gran Caza de la villa romana del Casale (fotografía: D. Osseman). Disponible en <http://www.pbase.com/dosseman_italy/armerina&page=all> [consulta 02/02/2017].

(Friedman 2011, 155). Uno de los barcos presenta una banda decorativa con tres tiras de puntillas característica de los navíos imperiales empleados para el transporte de animales africanos a Roma, cuyo destino eran los juegos realizados en el circo y en el anfiteatro (Friedman 2011, 154-157) (fig. 3). Del mismo modo se representa una nave más pequeña identificada como una embarcación propia de la flota imperial auxiliar, por lo tanto militar, cuyo cometido sería el de patrullar el resto de barcos.

Así, el objetivo de estos navíos mercantes tripulados por militares era obtener y transportar animales para los juegos, pero al mismo tiempo también servían para trasladar caballería para los combates. De hecho, Friedman sugiere que esta tipología de barcos puede asociarse a unos barcos llamados *cercuri* en latín, o *kerkouroi* en griego, que servían indistintamente para usos comerciales y militares (Friedman 2011, 156). Este tipo de embarcaciones fueron muy usadas en el Mediterráneo desde el siglo V aC. al I aC. Asimismo, la autora también indica que pueden identificarse con el *pontos*, otro tipo de barco que también aparece representado en el mencionado mosaico de *Althiburos* (Friedman 2011, 156).

En este sentido, otros ejemplos iconográficos de transporte de équidos se hallan en Carthago (Túnez), concretamente en el mosaico de la Caza de Dermech. En este mosaico del siglo VI dC. aparece un caballo embarcando en una nave comercial a través de una rampa y ayudado por unos personajes ataviados con túnica militar. Esta representación análoga a la de Piazza Armerina pone de relieve la implicación militar en los asuntos de caza y captura de animales. Asimismo no podemos dejar de mencionar uno de los relieves de la columna Trajana (fig. 4), en el que aparece una barcaza de río, sin timón ni mástil, tripulada por un remero y transportando tres caballos, en este caso –a diferencia de la representación del *hippagogos* en *Althiburos*– en un contexto claramente militar.

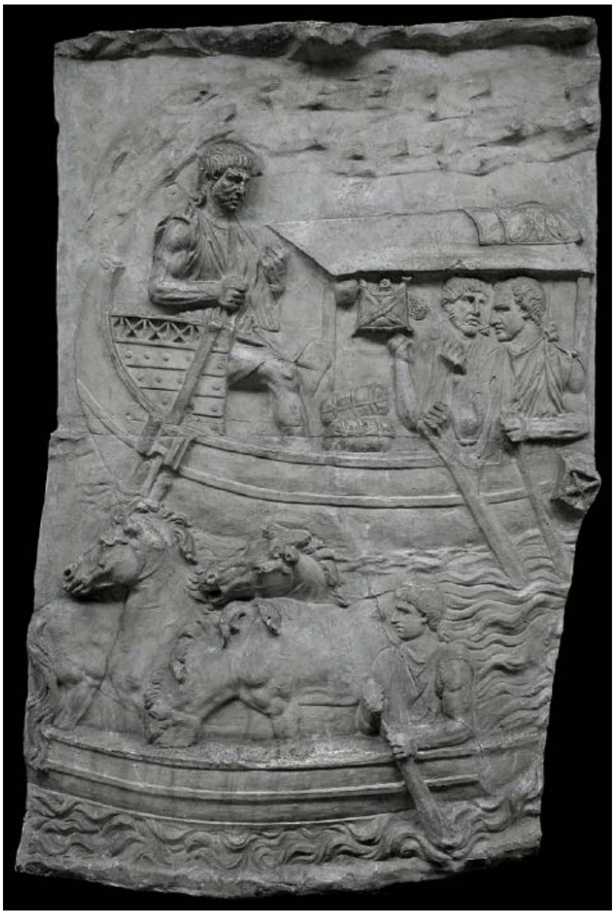


Figura 4. Detalle de la Columna Trajana en el que se observa el transporte de caballos mediante una barcaza de río (Wikimedia Commons).

Esta implicación militar en la caza y transporte de los animales para juegos muy probablemente puede remontarse a finales de la República, aunque no fue hasta inicios de época imperial cuando se estableció una infraestructura bajo control estatal, siendo el ejército el encargado de esta tarea. Testimonio de ello son los múltiples papiros encontrados en Egipto, así como algunos documentos epigráficos (Epplett 2001)[12]. Pero para el caso concreto de los équidos destinados a los juegos circenses, no disponemos de datos suficientes que permitan definir la organización en cuanto a su transporte. Sin embargo, es la iconografía de los mosaicos ahora analizados la que, al menos, nos permite plantear la posibilidad de que el traslado de estos animales también fuera a cargo de los propios soldados.

La documentación escrita, por su parte, muestra igualmente la participación de agentes privados. Dentro de la colección epistolar de Símaco existe un interesante conjunto relacionado con la compra de caballos hispanos para los juegos circenses que debía organizar para la pretura de su hijo, Memio[13]. Tal y como se advierte en diversas cartas (*Ep*. IV. 7; IX. 20 ó V. 56, entre otras), Símaco se sirvió de sus propios hombres de confianza para comprar y trasladar los équidos desde *Hispania* hasta Roma (Arce 1982, 38-39). Pero, además, contactó también con altos cargos de la administración para solicitar su favor en los viajes de sus enviados, de manera que pudieran realizarlos sin problemas y lo más rápido posible. Concretamente solicitó *evectiones*, es decir, permisos para usar el *cursus publicus* (*Ep*. IV. 7; VII. 105-106; IX. 22; Arce 1982, 39-40)[14]. De modo que, aunque la transacción se efectuara mediante privados, al menos entre la aristocracia, era posible utilizar las estructuras estatales de transporte.

Finalmente, en cuanto a las condiciones de transporte de los propios caballos, poco sabemos. De nuevo es Símaco quien nos permite entrever lo duras que debían ser estas travesías para los animales. Según relata en la carta enviada a Salustio, *praefectus urbis Romae* en el 387 (Arce 1982, 40), de su envío únicamente sobrevivieron once caballos y una parte de ellos sucumbió al poco tiempo de recibirlos (*Ep*. V. 56). A pesar de que, como hemos visto, los barcos se adaptaban para su transporte, parece evidente que estos viajes tampoco resultaban nada sencillos para unos équidos que, por otra parte, podían llegar a desarrollar una exitosa carrera y gran fama en el mundo de los *ludi circenses* (Futrell 2006, 205; Bell y Willekes 2014, 485).

CONSIDERACIONES FINALES

Aun cuando se trataba de un aspecto fundamental para el desarrollo de los juegos circenses, el transporte de los caballos no ha sido un tema ampliamente analizado por parte de la investigación histórica o arqueológica. Cuestiones como la organización de estas travesías de un punto a otro del Mediterráneo, los agentes implicados o incluso las condiciones en que estos équidos viajaban son temas que, por lo general, no han recibido tanto interés como la cría y el origen de estos animales. Y, de hecho, esta aproximación pone de manifiesto que todavía quedan interrogantes abiertos sobre esta materia.

Sin embargo, el largo listado de embarcaciones sobre las cuales tenemos constancia, desde la Grecia clásica hasta los últimos siglos del Imperio romano, demuestra el interés que se tuvo por transportar estos animales. La evolución de las embarcaciones, desde la utilización de *triereis* en desuso y transformadas para este cometido, hasta la creación de una embarcación especializada para el transporte de caballos, el *hippagogós*, resalta la importancia que con el tiempo adquirió el traslado de estos animales. Asimismo, el aparente uso indistinto de barcos militares y comerciales para su transporte es un elemento a tener en cuenta en investigaciones futuras, puesto que es una fuente de información realmente significativa acerca de la estructura que rodeaba este transporte.

Esta importancia, sin duda, debió crecer a la vez que los *ludi circenses* se desarrollaron e institucionalizaron como los juegos más populares de la antigua Roma (Futrell 2006, 189ss; Bell 2014, 493; Bell y Willekes 2014, 483). Así debe entenderse, en definitiva, el destacado papel que el propio Imperio jugaba en el transporte de los caballos, tal y como se desprende de la documentación iconográfica y textual. La representación de la participación de soldados no sólo en la caza y transporte de animales salvajes, sino también de équidos, en mosaicos como el de la Gran Caza en Piazza Armerina o el de la Caza de Dermech ratifican esta implicación estatal que cabe remontar a época augustea (Epplett 2001). Pero, por su parte, el epistolario de Símaco permite constatar igualmente la intervención de agentes privados en la compra y traslado de caballos destinados a las carreras (*Ep*. IV. 7; IX. 20 ó V. 56, entre otras). Sin embargo, este transporte lo pudo hacer a través del *cursus publi-*

12. Para saber más de los caballos utilizados en ámbito militar, véase Davies 1969 y Hyland 1990, 63ss.
13. Sim. *Ep*. IV. 7, 58-60, 63; V. 82-83; VII. 48, 82, 105-106; IX. 12, 18, 20-25.
14. El OLD define *evectio* como “an order enabling a person to travel by the state post” (1968, 646).

cus gracias a los permisos concedidos por parte de la administración (*Ep*. IV. 7; VII. 105-106; IX. 22). Desde luego, no puede olvidarse la elevada posición socioeconómica de Símaco, pero aun así no queremos dejar de destacar la significación que el Imperio otorgaba a estos juegos para conceder tales permisos y privilegios.

En definitiva, esta línea de trabajo pretende aproximarnos a un importante aspecto de los *ludi circenses* generalmente poco analizado. Su estudio en profundidad puede acrecentar el conocimiento sobre mundo del circo en una vertiente complementaria, siendo sin duda un elemento fundamental el desarrollo, con todas sus implicaciones, del transporte de los caballos.

ABREVIATURAS

AE = *L'Année Épigraphique, Paris 1888-*
CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum, Berlin.*
SEBarc = *Sylloge Epigraphica Barcinonensis, Barcelona 1994-*
SEG = *Supplementum Epigraphicum Graecum, 1923-*
OLD = Clare, P. G. (ed.) 1968: *Oxford Latin Dictionary,* Oxford.
Liddell-Scott = Liddell, H. G.; Scott, R. (ed.) 1940: *A Greek-English Lexicon,* Oxford.

BIBLIOGRAFÍA

Arce, J. (1982). "Los caballos de Símmaco", *Faventia*, 4, 1, p. 35-44.

Bell, S. (2014). "Roman Chariot Racing. Charioteers, Factions, Spectators", en Christesen, P.; Kyle, D. G. (ed.): *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, Oxford, p. 492-504.

Bell, S.; Willekes, C. (2014). "Horse racing and chariot racing", en Campbell, G. L. (ed.): *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford, p. 478-490.

Blázquez, J. M. (1978). "Conflicto y cambio en Hispania durante el siglo IV", en *Colloque organisé par la Fédération Internationale des* Études *Classiques. Bordeaux 7. au 12. septembre 1970*, Bonn, p. 53-93.

Blázquez, J. M. (2010). "Criadores hispanos de caballos de carreras en el Bajo Imperio en las cartas de Símaco", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 23, p. 411-448.

Casson, L. (1960). *The ancient mariners. Seafarers and sea fighters of the Mediterranean in Ancient Times*, London.

Casson, L. (1971). *Ships and seamanship in the Ancient World*, New Jersey.

Castillo, M. (ed. y tr.) (1993). *Claudiano. Poemas II*, Madrid.

Daremberg, C.; Saglio, E. (1892). *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Graz.

Darder, M. (1996). *De nominibus equorum circensium: pars Occidentis*, Barcelona.

Davies, R. W. (1969). "The Supply of Animals to the Roman Army and the Remount System", *Latomus*, 28(2), p. 429-459.

Duval, P.-M. (1949). "La forme des navires romains, d'après la mosaïque d'Althiburus", *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 61(1), p. 119-149.

Epplett, C. (2001). "The Capture of Animals by the Roman Military", *Greece and Rome*, 48(2), p. 210-222.

Friedman, Z. (2011). *Ship Iconography in Mosaics: An Aid to Understanding Ancient Ships and Their Construction*, Oxford.

Futrell, A. (2006). *The Roman Games*, Oxford.

Gauckler, P. (1905). "Un catalogue figuré de la batellerie gréco-romaine. La mosaïque d'Althiburus", *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 12 (1), p. 113-154.

Hyland, A. (1990). Equus*: The Horse in the Roman World*, London.

Muñoz-Santos, M. E. (2017). *Animales in* harena*. Los animales exóticos en los espectáculos romanos*, Almería.

Palol, P. de (1977). "Romanos en la meseta: el Bajo Imperio y la aristocracia indígena", en *Segovia y la arqueología romana. Symposium de Arqueología romana. Bimilenario de Segovia,* vol. 1, p. 297-308.

Pitassi, M. (2011). *Roman Warships*, Woodbridge.

Redaelli, S. (2014). "Il catalogo nautico del mosaico di *Althiburos*: considerazioni sulle sue fonti testuali", *Sylloge Epigraphica Barcinonensis*, 12, p. 105-144.

Rodríguez-Pantoja, M. (1975). "En torno al vocabulario marino en latín: los catálogos de naves", *Habis*, 6, p. 135-152.

Rougé, J. (1966). *Recherches sur l'organisation du commerce maritime en Mediterranée sous l'Empire romain*, Paris.

Sabin, P.; van Wees, H.; Whitby, M. (ed.) (2008). *The Cambridge History of Greek and Roman warfare. Vol. I: Greece, the Hellenistic World and the Rise of Rome*, Cambridge.

Torr, C. (1964). *Ancient ships*, Chicago.

Wilson, R. J. A. (1983). *Piazza Armerina*, London.

EL MOSAICO DEL CIRCO DE BELL LLOC DEL PLA, GIRONA. UNA INTERPRETACIÓN GLOBAL

David Vivó Codina, *Universitat de Girona*
Lluis Palahí Grimal, *Universitat de Girona*
Marc Lamuà Estanyol, *Universitat de Girona*[1]

Situada a unos 3 quilómetros al sur del núcleo urbano de *Gerunda*, la villa del Bell Lloc o can Pau Birol, se ubica entre el río Güell y el arroyo del Masrocs, muy cerca de un camino documentado al menos desde época carolingia que se dirige hacia el interior y que es conocido como camino de Vic. Actualmente esta villa se sitúa bajo una masía (can Pau Birol) reconvertida en una escuela (Bell Lloc del Pla) topónimos ambos que han sido empleados por diferentes autores en el momento de dar nombre a la villa.

Si exceptuamos una pequeña campaña realizada en 1941, nunca se han realizado excavaciones arqueológicas en el lugar y, sin embargo, es probablemente la villa más conocida del *suburbium* de *Gerunda* y la más presente en la bibliografía especializada. La razón es muy clara: el hallazgo accidental a finales del siglo XIX de tres mosaicos figurados, el más importante y espectacular de los cuales reproduce una carrera de cuadrigas en el circo. A éste le acompañan dos mosaicos geométricos con emblemas figurados, uno representando a Belerofonte matando a la Quimera, y el otro mostrando una escena del mito de Teseo y Ariadna. El conjunto puede fecharse durante el siglo IV en base a una datación estilística, así como por su contexto, siendo imposible especificar más ante la falta de una cronología arqueológica.

Hasta ahora estos tres mosaicos han sido analizados de forma independiente, pero en realidad todos ellos se integraban en un único espacio, –un largo pasillo– y creemos que su interpretación debe hacerse conjuntamente, en el marco de un programa iconográfico destinado a destacar –casi sacralizar– la figura del *dominus*.

Los tres mosaicos representan tres formas diferentes de relatar una historia o de transmitir una idea. En el primer caso, el mosaico circense representa, probablemente, una carrera concreta. El mosaico de Belerofonte se centra en un instante, el momento más representativo y simbólico del mito, que expresa la idea que el comitente quiere transmitir. La tercera escena –Teseo y Ariadna– formaba parte de un conjunto en el que debía haber otras escenas que completaran el mito, ya que, recientemente, se ha podido identificar un fragmento de mosaico donde aparece representado el Laberinto y que permite enmarcar sin ninguna sombra de duda esta escena dentro del mito de Teseo y el Minotauro (Vivó y Palahí 2016, 30-33).

EL MOSAICO DEL CIRCO

Este gran mosaico polícromo es, sin duda, la pieza más espectacular de las que se conservan en los alrededores de la ciudad de *Gerunda*. Con 7,08 m. de longitud y 3,42 m. de ancho, el motivo central representa una carrera de cuadrigas ambientada en el Circo Máximo de Roma.

La identificación con el Circo Máximo de Roma parece segura atendiendo a algunos de los elementos iconográficos. En el centro aparece el *euripus* rematado por sendas *metae* broncíneas (una de ellas actualmente perdida) y, entre otras figuras, el obelisco de Augusto y la estatua de Cibeles montada sobre un león. Otros elementos sin embargo parecen exclusivos de esta representación, como una estatua colosal de Dea Roma o Minerva, unos trofeos y la imagen de un buey y un prisionero (para algunos una referencia a una *damnatio ad bestias*)[2].

En el extremo derecho de la composición se sitúan otros elementos que configuran el marco arquitectónico de la carrera. En este espacio aparece el *oppidum* con seis *carceres*, representados por

1. El estudio se integra en el proyecto I+D financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad "Del *oppidum* a la *civitas* (III). La transformación de la *ciuitas* y la transición hacia nuevos modelos de estructuración territorial" (HAR2013-40778-P) y en el proyecto financiado por la Generalitat de Catalunya "Transformacions en les pautes d'hàbitat i explotació territorial a l'*ager* de *Gerunda* i *Emporiae* (segles III-VIII dC.)".

2. Sobre las diversas interpretaciones y dataciones, un buen resumen de las diferentes posiciones en Patiño 2002, 65-82.



Figura 1. Superposición del mosaico del circo en su estado actual sobre una acuarela realizada poco después de su descubrimiento, donde se aprecian las partes actualmente perdidas.



Figura 2. Detalle de la arena del circo con el *euripus* y las distintas cuadrigas participantes.



Figura 3. Detalle del sector del mosaico del circo con el presidente de la carrera, los *carceres*, la inscripción CECILIANUS FICET y diversas escenas alusivas a la fundación de Roma.



Figura 4. Detalle de los emblemas con la representación de Teseo y Ariadna, y de Belerofonte derrotando a la Quimera.

puertas dobles de reja y separadas por *hermae*. Los *carceres* flanquean, en dos grupos de tres, una figura central representada a un tamaño desproporcionado, sentada y mayestática; el presidente de los juegos que sostiene la *mappa*, a punto de dar inicio a la carrera. La tribuna donde se sienta este personaje (*pulvinar*) está enmarcada por dos grandes columnas con capiteles corintios. Sobre los *carceres* hay dos imágenes que representan escenas mitológicas relacionadas con la fundación de Roma, Marte visitando a Rea Silvia y las *Lupercalia*. En esta última los gemelos amamantados aparecen flanqueados por una figura armada (mal conservada) que podría representar tanto al mismo Marte como a la Dea Roma. Sea como fuere, las dos escenas en este sector hacen clara referencia al mito fundacional de la ciudad de Roma.

Sin embargo, conviene destacar la ausencia de elementos característicos del Circo Máximo que sí se encuentran representados en otros mosaicos como los cuentavueltas, ya sean los huevos de bronce o los delfines. Por el contrario, en este mosaico se enfatiza muy claramente la relación del edificio con la ciudad de Roma a través de elementos cargados de un marcado simbolismo.

Con respecto a la carrera se representan las cuatro cuadrigas, una por facción (roja, azul, verde y blanca), así como otras tres figuras.

Las cuadrigas aparecen representadas en diferentes situaciones de la competición, hecho que ha despertado otra controversia, ya que para algunos autores representa una carrera real, mientras que para otros no es más que una representación simbólica de lo que puede suceder en una carrera. Cada cuadriga se acompaña del nombre del auriga y del caballo principal del tiro (IRC III, 6). En la parte superior izquierda aparece el vencedor de la carrera, de la facción azul (*veneta*), con *Calimorfus* a las riendas y *Patynicus* liderando el tiro, seguida del *naufragium* de la facción verde (*prasina*) con el auriga *Limenius* y el caballo *Euplium*; siguiendo la carrera, ya en la parte inferior derecha, se representa la cuadriga de la facción blanca (*albata*) dirigida per *Filoromus*, con su caballo *Pantaracus*, representada tomando la curva, como lo muestran tanto la posición del carro como de la propia *meta*, en escorzo

respecto al resto de los elementos de la *spina* para reforzar el efecto visual, y finalmente el carro de la facción roja (*russata*), dirigida por *Torax* y el caballo *Polistefanus* que frenan para evitar atropellar a un *sparsor*.

Completan la escena tres figuras más. El *sparsor* a punto de ser atropellado antes citado, un segundo ante la cuadriga blanca, con el brazo derecho levantado, y un ánfora bajo el brazo y finalmente un jinete al galope, mirando hacia atrás, con un bastón (*gaiata*) y cintas al viento, objeto de interpretaciones diferentes, ya sea un *iubilator*, un animador de las facciones y que en este caso anuncia el ganador, o un *desultor* (especialista en exhibiciones de caballo). En cualquier caso, una muestra de los espectáculos que acompañaban la realización de las carreras.

A todo este conjunto excepcional, hay que añadir la inscripción situada a los pies de la figura del presidente de la carrera con el texto CECILIANUS FICET. También este elemento ha sido objeto de diversas interpretaciones. Algunos autores ven en ella el nombre del musivario, mientras que para otros es el comitente, es decir, el propietario de la villa (Palahí 2013, 219-220).

Con respecto a su interpretación global, ésta también cuenta con dos versiones en función de cómo se interpretan las diferentes partes. Para algunos autores es un simple elemento decorativo que expresa el gusto del comitente por este tipo de espectáculos. Pero la opinión más generalizada y aceptada interpreta el conjunto como la representación de un hecho real, en la que el propietario pone de relieve su status como alto magistrado que presidió –y por lo tanto seguramente también financió– un espectáculo en el Circo Máximo, el mayor y más importante del Imperio.

EL MOSAICO DE BELEROFONTE

Este emblema se insertaba en un gran campo geométrico situado al norte del mosaico del circo de 10,32 m de longitud por 3,42 m de ancho (hoy en día perdidos). La decoración, polícroma, estaba formada por un gran tapiz donde se repite el mismo diseño de cuadros geométricos. La única excepción la constituye el emblema, que ocupa una superficie correspondiente a cuatro de los cuadros, ligeramente desplazado hacia el norte. Representa el mito de Belerofonte, quien, montando en Pegaso, derrota a la Quimera. El joven Príncipe de Corinto aparece desnudo, solo cubierto con una clámide y calzado con botas de viaje en el acto de atacar al monstruoso animal, clavándole en las flamígeras fauces una lanza de plomo.

El mito del Belerofonte y la Quimera representaba simbólicamente la victoria del bien sobre el mal, del orden (el héroe) sobre el caos (la Quimera) y como tal fue adoptado para enfatizar la *virtus* de los emperadores y la aristocracia en época bajoimperial, especialmente por parte de los *domini* rurales, que actuaban en ocasiones como pequeños emperadores, viéndose como portadores de justicia y prosperidad a su *fundus* y el territorio circundante.

EL MOSAICO DE TESEO Y ARIADNA

El tercero de los mosaicos localizados es un emblema de 3,10 m por 3,13 m, aunque originalmente presentaba unas dimensiones –especialmente por lo que se refiere a su longitud–, bastante mayores, similares a las del tapiz con la imagen de Belerofonte. La decoración conservada consiste en un campo de círculos enmarcando un panel central de 1,33 m a 1,25 m con decoración figurada.

A la izquierda aparece un hombre desnudo, de pie, en actitud relajada. El brazo izquierdo descansa sobre una columna, con un largo bastón situado detrás, mientras que con el brazo derecho sostiene un objeto aproximadamente esférico. La cabeza se gira a la derecha, mirando a una figura femenina que aparece semidesnuda y apoyada en la misma columna. Al fondo aparecen dos símbolos que han tenido diversas interpretaciones (ventanas, anagramas con el nombre del artesano, etc.).

La escena ha sido objeto de identificaciones diversas, siempre relacionadas con el mundo de la mitología, ya sean Paris y Afrodita, Apolo y Dafne, Perseo y Andrómeda o Teseo y Ariadna en el momento de la entrega, por parte de Ariadna al héroe ateniense, del ovillo de lana que utilizará para entrar en el laberinto del Minotauro. La revisión de la documentación antigua nos ha permitido identificar un fragmento de mosaico en un dibujo publicado Botet Sisó en 1911 y una fotografía del mismo en el momento de su descubrimiento como perteneciente a una representación del laberinto y más concretamente a su puerta de acceso (Vivó y Palahí 2016, 32-33). Este esquema es idéntico al del mosaico del laberinto de Salzburgo, donde también hay un emblema casi exacto al de Teseo y Ariadna aquí descrito.

LA ICONOGRAFÍA Y LA INTERPRETACIÓN DE LOS ESPACIOS

En un trabajo anterior ya presentamos los argumentos arqueológicos que nos llevaron a una



Figura 5. Hipótesis de restitución ideal del sector de la villa donde se situaban los mosaicos. En la planta se señalan los diversos elementos de los que se dispone de información arqueológica.

interpretación de la función de este pasillo, dentro de una visión global de cómo podría ser el edificio (Palahí 2013, 213-222; Palahí y Costa 2016). Aunque por razones de espacio no podemos reproducir los argumentos que nos llevaron a la hipótesis global, lo podemos resumir en el hecho de que, a nuestro entender, la sala correspondería a un pasillo-vestíbulo, que daría acceso a un conjunto de salas de aparato y representación, cuyos accesos se marcarían con el mosaico del circo y los dos emblemas figurados.

La disposición de los diferentes elementos y la interpretación iconográfica son elementos esenciales para interpretar el conjunto. Los tres forman parte de un solo espacio, una estancia alargada orientada norte-sur, en la que el mosaico del circo ocupa la posición central, mientras que el de Belerofonte se sitúa en el extremo norte y el de Teseo y Ariadna en el extremo contrario.

Los dos emblemas menores se relacionan visualmente con la pieza central de la carrera de circo. Creemos, como muchos otros investigadores, que la carrera de circo representa un acto de evergetismo realizado por el propietario de la villa cuando fue magistrado en Roma. Aquí, sin embargo nos interesa resaltar dos cuestiones. Por un lado, la ubicación y orientación de las inscripciones. Así, todas las que hacen referencia a los caballos y aurigas se orientan hacia levante –el punto de acceso– mientras que la que hace referencia al propietario (CECILIANUS FICET) se sitúa a los pies de la figura del presidente de la carrera y es legible viniendo del norte.

Cabe señalar que cuando un mosaico presenta inscripciones, ya sean referidas a los personajes representados, al comitente o, incluso, al artesano, éstas se suelen orientar en relación al punto focal del observador, por tanto, en la misma orientación de las figuras. El mosaico del Bell Lloc presenta un

punto de vista general que se situaría al este, desde el cual se aprecia toda la carrera y solo los elementos situados en el lado derecho, en torno a la figura del magistrado, se presentan con una orientación de 90º respecto al punto focal general. Esto es así no sólo por razones iconográficas sino porque el mosaico marca también una ruta, un circuito, probablemente destinado a acompañar al visitante hacia alguna de las salas de aparato del edificio. La orientación principal de este circuito es precisamente hacia el norte, pasando por encima de la figura del magistrado en una orientación complementada por la figura del emblema del Belerofonte que presenta la misma orientación y que se situaría delante del acceso a la sala de aparato, hecho que explicaría su ubicación descentrada respecto al conjunto del tapiz. Por el contrario, la inscripción CECILIANUS FICET no está concebida para ser leída por quien llega al edificio, sino por quién sale de él. Por tanto, lo que ve el lector cuando se sitúa a la altura de la figura del magistrado es la inscripción y la carrera. Esta relación que se establece entre la inscripción, la figura del magistrado y la carrera es la que nos lleva a pensar que la inscripción se refiere no al artesano sino al comitente y su obra –la carrera–, un acto evergético de gran importancia y, más aún, si se había desarrollado en el Circo Máximo, en la capital. En este caso se juega con la expresión FICET en un sentido ambivalente refiriéndose tanto a que Cecilianus presidió la carrera en Roma (que resalta su importante rol social) y al mismo tiempo encargó la colocación del mosaico; una utilización de este verbo tal vez atípica pero que se puede encontrar en otras inscripciones hispanas (Ceballos y Ceballos 2011, 112).

Las diferencias en los mitos elegidos para decorar los dos emblemas menores también nos pueden aportar indicaciones del tipo de habitación a la que precedían. Ya hemos comentado que creemos que los dos emblemas marcan el punto de acceso a salas o grupos de salas situados perpendicularmente al gran tapiz que analizamos. También parece claro, por la orientación de las figuras, que la línea de circulación principal se establece en dirección norte, pasando por encima de la figura del presidente de la carrera y del Belerofonte. Esta escena, al igual que la de la carrera del circo, atendiendo a su iconografía, probablemente daría paso a salas de aparato destinadas a la recepción.

Por contra, la ubicación del emblema del Teseo, en el extremo contrario, así como la escena elegida serían muy adecuadas para dar paso a los apartamentos privados o las termas de la casa, un espacio donde también era habitual el mito del Minotauro como elemento decorativo.

RECONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO

El pasillo-vestíbulo decorado con los mosaicos formaría parte de una fachada porticada que daría paso a una serie de espacios situados a poniente. Los dos emblemas menores marcarían el acceso a dos espacios diferenciados claramente en su funcionalidad, mientras que el del circo también podría marcar el acceso a una gran estancia en posición central, además de constituir el punto de acceso al porticado. Todos estos elementos nos acercan a la visión de una gran villa de tipo áulico, con una fachada monumental abierta a levante (Nolla, Palahí y Vivó 2016).

La disposición de los elementos conservados recuerda villas como la del Casale de Piazza Armerina o Carranque, en las que unos largos pórticos actuaban como elementos distribuidores que daban paso a grandes salas de aparato o grupos independientes de apartamentos. Algo similar sucede en la villa de Centcelles, cerca de Tarragona, donde las salas principales aparecen alineadas con el conjunto termal en uno de los extremos o en Cercadilla (Córdoba) donde un porticado semicircular da paso a un conjunto de grandes salas.

No hay que olvidar que los elementos descritos podrían corresponder solo a una parte de la villa, que debería ser más extensa. Otras opciones globales son posibles, pero creemos que la concepción teórica y simbólica se mantendría, y que los emblemas marcarían el acceso a sectores claramente separados.

Nos encontramos frente a la residencia de un alto magistrado, un personaje importante de la *civitas* que, muy probablemente, tuvo una relación directa con la ciudad de Roma, aspecto que se esforzó en señalar a través de la decoración de su casa. La misma planta del edificio que se intuye a través de los escasos restos conservados, con una estructura de tipo claramente palacial, parece también apuntar esta propuesta. En este contexto el mosaico del circo deja de ser una simple representación decorativa para convertirse en una herramienta simbólica de status y poder.

BIBLIOGRAFÍA

Ceballos, A.; Ceballos, D. (2011). La nominación de los espectáculos romanos en la epigrafía provincial del Occidente latino, *Emerita*, LXXIX 1, p. 105-130.

Fabre, G.; Mayer, M.; Rodà, I. (1998). *Inscriptions romaines de Catalogne, III. Gerone*, Barcelona.

NOLLA J. M; PALAHÍ, LL.; VIVÓ, D. (2016). Les vil·les romanes baiximperials com a espais simbòlics, *Els mosaics de Bell-Lloc del Pla (Girona). Una aventura de 140 anys*, Girona, p. 43-50.

PALAHÍ, LL. (2013). *El* suburbium *de* Gerunda. *Evolució histórica del pla de Girona en época romana*, Tesi doctoral, Universitat de Girona. http://hdl.handle.net/10803/126304

PALAHÍ, LL; COSTA, A. (2016). "Una hipòtesi de reconstrucció de l'espai. Les dades disponibles", a *Els mosaics de Bell-Lloc del Pla (Girona). Una aventura de 140 anys*, Girona, p. 59-68.

PATIÑO, C. (2002). *Les produccions musives de les vil·les suburbanes de Gerunda*, Tesina, Universitat de Girona.

RODÀ, I. (2005). "Els mosaics de Bell-lloc", *Girona a l'abast,* VII-X, Girona, p. 213-223.

VIVÓ, D.; PALAHÍ, Ll. (2016). "Els mosaics de Bell-lloc del Pla. Descripció i interpretació", a *Els mosaics de Bell-Lloc del Pla (Girona). Una aventura de 140 anys*, Girona, p. 21-34.

LA REPRESENTACIÓN DEL CIRCO EN EL MOSAICO DE NOHEDA

Miguel Ángel Valero Tévar[1], *Universidad de Castilla-La Mancha*

INTRODUCCIÓN

El excepcional mosaico descubierto en el *triclinium* (Valero 2014a, 522) de la villa de Noheda (Valero 2010, 6), está resultando ser una fuente de información que continuamente aporta novedades científicas (Valero 2011, 91-105; 2013, 307 ss.; 2014b, 54-60; 2015a; 2015b, 1347 ss.; 2015c, 439-444; 2016, 32 ss.; Valero y Gómez 2013, 87 ss.).

La morfología ornamental de este pavimento se compone por un lado, de una amplia zona central dividida en seis paneles con escenas de temática mitológica y alegórica, donde se abigarran profusamente más de 160 figuras, aglutinándose en grupos escénicos. Y por otro, con un enmarque realizado con una orla de roleos de hojas de acanto, junto a las tres exedras que disfrutan de decoración geométrica.

En este sentido, los cuadros figurativos fueron estructurados en seis franjas rectangulares, denominadas a efectos de descripción y estudio, por orden de visionado del visitante a la sala: A, B, C, D, E y F.

De este modo el Panel Figurativo A representa la contienda mantenida entre el rey Enómao y Pélope. Sobre esta escena principal, hay otra de menores dimensiones que evoca un circo y que es objeto de la presente publicación. En el Panel Figurativo B aparece una compañía teatral en la que se suceden todos los componentes de la pantomima y otra de menores dimensiones cuyos personajes son alusivos a los *ludi*. El Panel Figurativo C refleja el juicio de Paris y el rapto Helena. El Panel Figurativo D plasma un cortejo dionisiaco. El Panel Figurativo E, localizado en la parte meridional de la sala, es muy similar al panel B, apreciándose solamente ligeras variaciones en la posición y dinamismo de las figuras. Por último, el Panel Figurativo F representa diversos motivos marinos.

DESCRIPCIÓN LA ESCENA DEL CIRCO EN EL MOSAICO DE NOHEDA

Como se apuntó anteriormente, en el Panel Figurativo A, sobre la escena principal, hay otra de menores dimensiones que evoca un circo, intentando aportar perspectiva y un adecuado escenario al mito representado que es la carrera de cuadrigas mantenida por el rey de Olimpia, Enómao y el príncipe Pélope, por la hija de aquel (fig. 1).

Las medidas totales del edificio circense son 4,65 m de longitud, y 0,44 m de altura. Ha sufrido varias pérdidas teselares lo que dificulta en determinados casos la adecuada interpretación de las figuras.

Del complejo lúdico se representa el muro de cierre de la *cavea* mediante una gruesa banda de teselas marrones. Sobre el mismo, otra banda de color anaranjado plasma la arena. Tras ella, una nueva franja, realizada con piezas vidriadas verdosas, blancas, marrones y negras, simboliza la *spina* y el *euripus*.

A lo largo de toda la arena, del citado muro y de la *spina*, se van sucediendo diversas figuras que siguiendo el orden de análisis, de izquierda a derecha, se describen seguidamente (fig. 2).

En primer lugar, tras una laguna teselar, se encuentra una de las *metae* (1) representada a la manera clásica, con tres pilares semicirculares apuntados a modo de pináculos rematados con forma cónica (Rubio 2011, 47). Las tres estructuras cuentan con teselas rojas en su parte inferior y media, mientras que la zona superior tiene piezas marrones. En el lado derecho de las columnas aparece de arriba a abajo, una franja en negro, lo que indica el lugar desde donde incide la luz, el izquierdo, produciéndose de esta manera la zona de umbría en el costado diestro.

1. Este artículo se ha elaborado en el marco del proyecto "Conservación preventiva de los mosaicos romanos de la villa romana de Noheda (Cuenca), del lugar arqueológico de l'Almoina (Valencia) y otros" (HAR 2013-47895-C2-1-P), dirigido por F. García-Diego de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Por otro lado, algunos de los estudios enumerados en este trabajo fueron sufragados gracias a los proyectos de investigación: "Estudio integral del *triclinium* y dependencias anejas de la villa romana de Noheda" (14.546) y "Estudio estratigráfico del sector residencial de la villa romana de Noheda" (15.0923), dirigidos por Miguel Ángel Valero Tévar.

Seguidamente, una banda en tono rojo vinoso (2) indica el límite de la *spina* con *euripus* (3) llegando hasta la arena (4). Esta zona se ve afectada por una importante falta teselar que también perjudica a una figura situada a la derecha, que corresponde a una escultura realizada en rojo y negro de la que solo se conserva la parte inferior (5). Parece representar una figura humana que viste amplios ropajes que le llegan a los pies y que lleva un objeto –posiblemente una lanza- en su mano izquierda.

A la derecha, se localiza un ciervo (6) resuelto con teselas negras y rojas, que ostenta una esplendorosa cornamenta. Seguidamente una estructura con dos columnas y con una superficie adintelada (7). En su parte superior sustenta a dos estatuas efectuadas con teselas rojas vinosas y negras. Una de ellas resulta imposible de identificar (8) –pues solo se aprecia de la misma su brazo derecho y la lanza- y la otra corresponde probablemente a Atenea (9), ya que se cubre la cabeza con un casco mientras sujeta una larga lanza con el brazo izquierdo y con el otro se apoya en el escudo.

A continuación se sitúa otra estatua (10) que emplea los mismos colores hasta ahora vistos para las imágenes ya analizadas. Se trata de una figura de pie que lleva vestimenta amplia movida por el viento, así como un gran objeto circular sobre su hombro derecho, por lo que podría ser identificado como Atlas.

En el lado opuesto se localiza la siguiente figura, realizada en rojo y negro, que se encuentra de pie, con el brazo derecho alzado, tocada con una corona radiada (11) y lleva capa o *pallium*. Posiblemente represente al dios Helios.

Dos franjas, una verde y otra marrón, indican la estructura divisoria (12) del *euripus*. A su diestra, un toro (13) camina hacia la derecha. Bajo el mismo, en el lado opuesto, una nueva figura de cuadrúpedo (14) que se dirige en sentido inverso al anterior.

A la derecha de ambos, en esta ocasión sobre la estructura (15) que divide longitudinalmente en dos mitades iguales el *euripus* –resaltando así por su privilegiado lugar–, se detecta una alta columna marrón y roja (16). Ésta se halla rematada por una estatua de la que debido a una importante laguna teselar, solo se puede observar la mitad inferior, por lo que resulta complicado otorgar con certeza su correspondencia.

Esa misma falta del tapiz dificulta la identificación del siguiente grupo escénico ubicado en la parte baja. No obstante, la plasmación de un león (18) realizado con teselas negras y rojas que tira de un carro hacia la derecha del espectador, permite suponer que esta figura situada tras el animal y que lleva largas vestimentas que llegan hasta el suelo, podría corresponder a la diosa Cibeles (fig. 3).

Arriba, al otro lado de la *spina*, otra fiera (19) de análogas características, que anda en dirección opuesta. A su derecha se encuentra una construcción cuadrada sostenida por columnas (20) de al menos dos niveles de altura. Está realizada con teselas marrones ribeteadas por otras rojas. La laguna que tiene en su parte superior impide conocer su remate, pero sus características no ofrecen dudas a la hora de interpretarla como la *phala*.

A continuación, en la parte inferior, sobre el muro de la *cavea*, otra estatua en rojo y negro, tocada por un alto gorro, que apoya su brazo izquierdo en un escudo mientras que alza el derecho y se cubre con una larga capa (21). Ésta puede ser identificada como Atenea.

Al lado opuesto se encontraba otra imagen (22) de la cual solo conservamos una mínima porción de la parte inferior, debido a la pérdida teselar. Seguidamente una banda roja y negra, que evoca otra estructura divisoria (23) de la *spina* con *euripus*. Tras ella se sitúan de nuevo dos figuras, la situada en la parte baja (24) es un bóvido, mientras que de la colocada en el costado superior (25) solo se puede decir que es un cuadrúpedo, a tenor de las patas observadas. Sendas imágenes están realizadas con teselas verdosas y delimitadas con otras negras. Cada una a un lado, ambas caminando por la arena pero en dirección opuesta.

Inmediatamente a su derecha, una estructura con dos pilares y una superficie horizontal colocada en su parte superior (26), que en consonancia a las teselas usadas (marrones ribeteadas por otras rojas), podría ser de madera. A su coronamiento se accede por una escalera realizada en negro y verde. La laguna teselar impide ver qué se localizaba sobre la superficie plana elevada, pero, en otros mosaicos con representaciones circenses, una pequeña edificación de análogas características corresponde al *ovarium*, es decir, la estructura sobre la que se colocaban los siete huevos móviles que servía para contar las vueltas de la carrera (Ciurca 1999, 28). Después, aparecen dos erguidos ciervos (27 y 28) en verde y negro, que, como los animales antes descritos, caminan por la arena cada uno en una dirección.

Tras ellos se sitúan dos estatuas en posición contrapuesta. La emplazada en la parte inferior de la escena corresponde a un personaje, vestido con una larga indumentaria verde y negra y tocado con gorro (29). Extiende su brazo derecho exhibiendo en su mano un elemento circular con elementos resaltantes.

Al otro lado, otra estatua (30) que emplea los mismos tonos, representa un personaje femenino con peinado recogido en un moño. Cuenta con vestiduras amplias y del cuerpo sobresalen prolongaciones excepcionales con los extremos abultados,



Figura 1. Resaltado de la ubicación de la representación del circo de Noheda en el Panel Figurativo A (imagen de M. Á. Valero sobre la foto del mosaico de J. Latova).

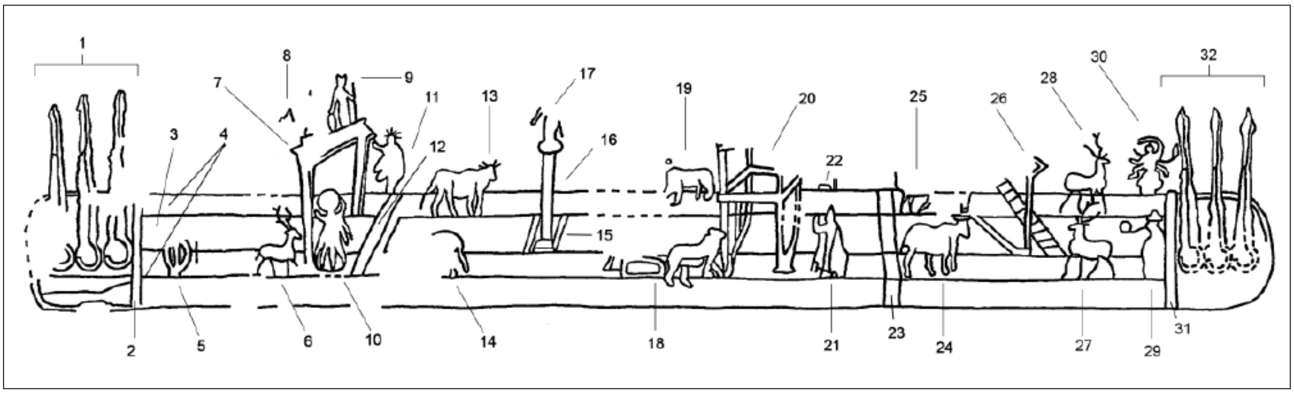


Figura 2. Numeración de las figuras del circo del mosaico de Noheda: 1.- *Meta*; 2.- Estructura delimitadora de la *spina*; 3.- *Spina-euripus*; 4.- Arena; Muro de cierre de la *cavea*; 6. Ciervo; 7.- Estructura columnada; 8.- Estatua; 9.- Atenea; 10.- Atlas?; 11.- Helios?; 12.- Estructura divisoria de la *spina-euripus*; 13.- Toro; 14.- Cuadrúpedo; 15.- Estructura portante; 16.- Columna; 17.- Estatua; 18.- Cibeles?; 19.- Fiera; 20.- *Phala*; 21.- Atenea; 22.- Estatua; 23.- Estructura divisoria de la *spina-euripus*; 24.- Toro; 25 Cuadrúpedo; 26.- *Ovarium*; 27.- Ciervo; 28.- Ciervo; 29.- Estatua; 30 *Scylla*?; 31.- Estructura delimitadora de la *spina*; 32.- *Meta*.



Figura 3. Resaltado de las figuras componentes de la representación del circo de Noheda (imagen de M. Á. Valero sobre la foto del mosaico de J. Latova).

junto los propios brazos. Atendiendo a su figura y sus atributos asociados, todo apunta a que se trata de *Scylla* (fig. 4).

Por último, la banda roja transversal que representa la estructura perpendicular de cierre (31) del *euripus*, da paso a los tres pilonos que reflejan la otra *meta* (32) del circo.



Figura 4. Figura que posiblemente corresponda a *Scylla*.

ANÁLISIS COMPARATIVO

La representación de circos en la musivaria romana es un tema muy recurrente en todo el Imperio, cuya significación ha sido ya brillantemente analizada (POLZER 1963; HUMPHREY 1987). Baste con consultar la dilatada bibliografía existente para comprobar la ingente cantidad de pavimentos que cuentan con este tema.

Quizás el más famoso de ellos sea el plasmado en Piazza Armerina, que representa una carrera de cuadrigas, en la que se pueden apreciar todas las vicisitudes asociadas a estos espectáculos, desde las distintas *factiones* caracterizadas por los colores de las vestimentas de los aurigas –verde (*prasina*), blanco (*albata*), azul (*veneta*) y rojo (*russata*)–, hasta los diferentes elementos del edificio, como los *carceres*, *metae*, *phala*, *ovarium*, etc., pasando por el *tybicen*, acuciando el final de la carrera (CATULLO 1999, 35-36).

Igualmente célebre es el mosaico de Lyon, en el que se reflejan los *carceres*, el *tribunal iudicium*, *metae*, el *euripus*, sendos *ovaria*, una sucesión de columnas y el obelisco, además de varias cuadrigas y *circensium ministri* (STERN 1967, 63-69).

Por otro lado, el mosaico de Horkow representa una escena en la que una sencilla *spina* divide en dos la carrera de bigas. Se aprecia el *naufragium* sufrido por un carro, siendo asistido por un joven que lleva de las riendas a un caballo, mientras otro jinete cabalga en su búsqueda (SMITH 1965, 96 ss.).

Durante el siglo XIX, salió a la luz un mosaico en Grecia en el que se observaban con claridad los *carceres*, el *pulvinar* y otros diversos elementos de estos espectáculos (LEMAÎTRE 2009, 75 ss.).

Recientemente se ha descubierto otro ejemplar en Chipre donde se plasman la *spina* y *euripus* ornamentados por diversas columnas junto a varias cuadrigas que cuentan con epígrafes alusivos a los aurigas y los corceles.

En la zona norteafricana son varios los ejemplos de edificios circenses, entre los que destaca uno ubicado en la región de la antigua *Capsa*. El pavimento conservado representa una buena parte de las construcciones del circo (ENNAÏFER 1994, 255). Así en la *cavea* se aprecian los miembros de las distintas *factiones* (SLIM 1995, 196-197). Se distinguen cuatro *carceres* con personajes desnudos en su interior, que han sido interpretados como esculturas de atletas (YACOUB 1984, 180 ss.). La *spina* está delimitada por las *metae*, y ornamentada por diversos elementos. La arena es ocupada por cuadrigas, un jinete, el *sparsor* y el *editor muneris* con la *mappa* en una mano. Junto a él un edificio columnado, que algunos (BLÁZQUEZ 2001, 206) interpretan como el templo Venus Murcia, que también aparece en el relieve de Foligno (BIANCHI 1970, 290).

Otro ejemplo destacado es el mosaico del circo de Cartago, donde se ven con claridad la *cavea*, sendos *aedicula* y siete *vomitoria* junto a la fachada del edificio. Las *metae* delimitan la *spina*, en la que se suceden un templete, varias columnas y Cibeles sobre un león. La arena es recorrida por cuatro cuadrigas, un jinete y el *sparsor* (FRADIER 1972, 130; DUNBABIN 1978, 89).

También es preciso mencionar el mosaico de la *villa* de Silin, fechado en la segunda mitad del siglo II (DUNBABIN 1999, 123-124). En él se reflejan los *carceres* y las *metae* junto a la *spina* que aparece ricamente ornamentada con sendos *ovaria*, una sucesión de columnas y una escultura de Cibeles cabalgando sobre un león. En la arena se representan diversas cuadrigas y un nutrido grupo de *circensium ministri*, que se afanan en sus trabajos (MAHJUB 1983, 302).

Ya en territorio hispano es destacable el denominado mosaico del circo de Barcelona, que ha sido analizado en varias ocasiones (BALIL 1962, 257 ss.;

BARRAL 1978, 31-39; BLÁZQUEZ 1993, 206-209; DARDER 1996, 298-299). En el tapiz, parcialmente conservado, aparecen cuatro cuadrigas con epígrafes alusivos a los nombres de los caballos y sus dueños (GÓMEZ 1997, 49-54). Al mismo tiempo, diversos personajes son representados en la parte derecha del tapiz, dentro del edificio. También se refleja la *spina* con el *euripus*, decorados con diversas estatuas, estandartes militares, columnas coronadas por *Nike* y una escultura de Cibeles sobre un león, acompañada por dos bárbaros cautivos (LÓPEZ 1994, 343; BLÁZQUEZ 2001, 197-198; *idem* 2002, 70).

Otra representación circense se localiza en el mosaico de Can Pau Birol, en Bell-Lloc (NOLLA *et al.* 1993, 34 ss.). La carrera se desarrolla a ambos lados de la *spina*, apareciendo sobre la arena cuatro cuadrigas. Como en el caso anterior, la *spina* y el *euripus* están ornamentados con diversos elementos como Atenea, Cibeles, un gran obelisco, un toro, un bárbaro cautivo y un trofeo. Destaca la presencia de varios personajes sentados en el *pulvinar* (BLÁZQUEZ 2002, 70).

En el Museo de Sevilla se conserva un mosaico con escenas de circo, muy fragmentario, datado a finales del siglo IV o inicios del V (LÓPEZ 1994, 350). Aquí se puede apreciar la escena de una cuadriga y una triga con la *spina* como nexo de unión (LEÓN *et al.* 2010, 149).

En este mismo museo se conserva un dibujo del denominado mosaico del Circo o de las Musas (LABORDE 1806), que ha sido estudiado por diversos autores (BLANCO 1978, 55-56; HUMPHREY 1987, 233-235; LANCHA 1997, 190-193, lám. LXXVII-XXXIX). El tapiz contaba con varios medallones en los que aparecían las musas, algunos animales, centauros, etc. Éstos daban paso al emblema central en el que se representaba una escena circense en la que dos bigas han sufrido sendos *naufragia* y son asistidas por los *circensium ministri*. Mientras, el *editor muneris* agita la *mappa* o el *desultor* y el *hortator* participan en las actividades junto al *sparsor* que corre con un odre (BLÁZQUEZ 2001, 201). Los *carceres* aparecen con sus *valvae* de madera entreabiertas. El edificio está rematado por un *aediculum* triangular donde se encuentra el *editor ludi* (LEÓN *et al.* 2010, 149-150).

El circo también aparece en otro mosaico astigitano representado en perspectiva cenital, que ha sido excavado solamente de manera parcial en 2010 (LÓPEZ *et al.* 2010, 270). En el tapiz se reflejan los muros exteriores del edificio, así como los *carceres*, un extremo de la *spina*, una victoria alada y dos personajes de pie junto a los epígrafes alusivos a los aurigas y sus caballos (LEÓN *et al.* 2010, 150).

DISCUSIÓN

Tradicionalmente se ha considerado que un buen número de las plasmaciones de circos sobre mosaicos corresponden a representaciones convencionales de este tipo de construcciones. Sin embargo no resultan escasos los esfuerzos realizados por diversos investigadores que buscan relacionar determinadas imágenes con edificios concretos.

Para algunos autores (BLÁZQUEZ 2001, 207), solo la aparición de determinados elementos muy significativos –como es el templo de Venus Murcia en el caso del Circo Máximo–, permiten poder adscribir con seguridad una imagen a su correspondiente edificio.

En esta línea, la posible plasmación en el mosaico de Noheda de una escultura, hasta ahora no documentada en ninguna otra iconografía circense, *Scylla*, supone poder correlacionar el tapiz aquí analizado con el único edificio lúdico que tuvo entre sus ornamentos de la *spina* la imagen del terrible monstruo marino: el Circo de Constantinopla (GIGLIOLI 1954, 100-101; VESPIGNANI 2001, 109).

Éste se construyó a imitación del Circo Máximo de Roma[2], por lo que su *spina* y *euripus* llegarían a estar adornados a lo largo de los siglos IV a VI, con una cuantiosa colección de obras de arte y esculturas diversas (MANGO 1950, 180-193; JIMÉNEZ 2004, 123).

Son abundantes las fuentes que describieron la célebre construcción oriental[3]. De este modo, está confirmada la presencia de diversas figuras de emperadores, emperatrices y esculturas de personajes mitológicos, destacando la *Tyché* constantiniana o la cuadriga, que Teodosio II hizo colocar sobre los *carceres*. También se encontraban decorando la *spina* varias estatuas de aurigas victoriosos junto a toda una serie de imágenes de animales (JIMÉNEZ 2004, 122-125).

Con respecto a la localización de la escultura *Scylla* en la *spina* del Circo de Constantinopla, la información de las fuentes resulta precisa, ubicándola próxima a la del emperador Anastasio (*Anth. Pal.*, XI, 271; Ps-Cod., *Patr.*, 77; Nic. Chon. *Hist*, 861), en el costado sur de la barrera (MANGO 1950, 186).

2. *Chronicon Paschale*, 528.
3. Destacando: *Enarrationes breves chronographica*; Ps-Codinos, *Patria*, Plausonio, *Anthologia Palatina* o los textos de Nicetas Coniatas (GRECU 1948, 58 ss.; GRECU y CUTLER 1968, 114-117; VAN DIETEN 1975, XXIII- LVIII).

La escultura del animal mitológico fue destruida por los cruzados en 1204, como también fue mutilada la columna serpentina consagrada a Apolo, dios tradicionalmente identificado con el sol.

En esta línea, es bien conocida la vinculación del Circo de Constantinopla al sol (Jiménez 2004, 125), así como filiación entre Constantino y Helios (Kiilerich 1998, 144-145), dios que también aparece en el mosaico de Noheda de manera análoga a como está reflejado en la estatua hallada en Tommerby, es decir con una túnica o clámide al viento.

Cuestión aparte es si en el tapiz conquense estaría representado el obelisco que en el 390 llevó Teodosio I al Circo de Constantinopla (Aja 2007, 299) –que se ubicaría próximo a la columna serpentina (Mango 1950, 185)– atendiendo a lo indicado por el cronista oriental Marcelino[4] y que otorgaría una fecha *post quem* determinante. Desgraciadamente la falta teselar de la parte central de la imagen, en el punto exacto donde debería ubicarse el monolito, impide conocer si éste estaba o no reflejado en Noheda.

Evidentemente resulta muy complicado buscar una correspondencia exacta entre las abundantes figuras que ornamentarían el *euripus* del Circo de Constantinopla y las que se suceden en el caso ahora analizado. Sin duda la plasmación de las figuras en el mosaico de manera esquemática, no ayuda en el desarrollo de este trabajo. Pero si la figura 30 corresponde realmente a *Scylla*, este hecho sería un dato irrefutable a la hora de buscar la correspondencia de la imagen aquí analizada con la construcción oriental.

La hipótesis esgrimida aquí ha de ser considerada con la perspectiva que implica el actual estado que es aún embrionario de las investigaciones, si bien las evidencias esgrimidas resultan determinantes. El avance de los estudios –ya en curso–, sobre la iconografía del circo de Noheda, unido al descubrimiento de nuevos datos consolidarán o no esta propuesta.

BIBLIOGRAFÍA

Aja, J. R. (2007). "*Oboliscum in circo positum est*: monumentos tebanos en Roma y Constantinopla (s. IV). Memoria, expolio y religión", *Archivo Español de Arqueología*, 80, p. 285-308.

Al Mahjub, O. (1983). "I mosaici della villa romana di Silin", en Farioli, R. (ed.): *III Coloquio internazionale sul mosaico antico*, Rávena, p. 299-306.

Balil, A. (1962). "Mosaicos circenses de Barcelona y Gerona", *BRAH*, 151, p. 257-298.

Barral, X. (1978). *Les mosaïques romaines et medievales de la regio Laietana (Barcelona et ses environs)*, Barcelona.

Bianchi, R. (1970). *Roma. El centro del poder*, Madrid.

Blanco, A. (1978). *Mosaicos romanos de Itálica (1)*, Madrid.

Blázquez, J. M. (1993). *Mosaicos romanos de España*, Madrid.

Blázquez, J. M. (2001). "El Circo Máximo de Roma y los mosaicos circenses hispanos de Barcelona, Gerona e Itálica", en Nogales, T. y Sánchez, F. J. (ed.): *El Circo en Hispania romana*, Mérida, p. 197-215.

Blázquez, J. M. (2002). "La popularidad de los espectáculos en la musivaria hispana", en Nogales, T. (ed.): *Ludi Romani. Espectáculos en la Hispania romana*, Mérida, p. 67-78.

Carandini, A.; Ricci, A.; De Vos, M. (1982). *Filosofiana, la villa di Piazza Armerina I-II*, Palermo.

Catullo, L. (1999). *L'Antica villa romana del Casale di Piazza Armerina nel passato en el presente*, Messina.

Ciurca, S. (1999). *Los mosaicos de la villa "Erculina" de Piazza Armerina. Morgantina*, Messina.

Darder, M. (1996). *De nominibus equorum circensium. Pars Occidentalis*, Barcelona.

Dunbabin, K. M. D. (1978). *The mosaics of roman North Africa. Studies in iconography and patronage*, Oxford.

Dunbabin, K. M. D. (1999). *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.

Ennaïfer, M. (1994). "Contribution a la connaissance des mosaïques de la region de l'antique Capsa", *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo (Palencia-Mérida, 1990)*, Guadalajara, p. 253-264.

Fradier, G. (1972). *Mosaïques de Tunisie*, Túnez.

Giglioli, G. Q. (1954). "La Scilla di bronzo e le altre statue della spina dell'ippodromo di Costantinopoli", *Archeologia Classica*, 6, p. 100-112.

Gómez, J. (1997). *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*, Roma.

Grecu, V. (1948). "*De signis* de Nicétas Choniate", *REB*, 6, p. 58-66.

Grecu, V.; Cutler, A. (1968). "*De Signis* de Nicetas Choniate. A reappraisal", *AJA*, 72, p. 113-118.

Humphrey, J. (1987). *Roman circuses*, Londres.

Jiménez, J. A. (2004). "Símbolos de poder en el hipódromo de Constantinopla", *Polis. Revista de ideas y formas políticas en la Antigüedad Clásica*, 16, p. 109-132.

4. Marcellinus Comes, *Chron*. a. 390, 3.

Kiillerich, B. (1998). *The obelisk base in Constantinople: court art and imperial ideology*, Rome.

Laborde, A. (1806). Descripción de un pavimento de mosayco descubierto en las ruinas de Itálica acompañada con varias investigaciones sobre la pintura en mosayco de los antiguos y sobre los monumentos de este género inéditos, Madrid.

Lancha, J. (1996). *Mosaïque et culture dans l'Occident romain, Ier-IVeme siècles*, Roma.

Lemaître, C. (2009). *La conservation des mosaïques. Découverte et sauvegarde d'un patrimoine (France 1800-1914)*, Rennes.

León, P.; Fernández, A.; López, G.; Luzón, J. M.; Neira, M. L. (2010). *Arte romano en la Bética. Mosaico, pintura, manufacturas*, Sevilla.

López, G. (1994). "Mosaicos hispanos de circo y anfiteatro", *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo (Palencia-Mérida, 1990)*, Guadalajara, p. 343-358.

López, G.; Vargas, E.; Bravo, S.; Huecas. J. M.; Suárez, L. (2010). "Hallazgo de nuevos mosaicos en Écija (Sevilla)", *Romula*, 9, p. 247- 288.

Mango, C. (1950). "L'euripe de l'Hippodrome de Constantinople. Essai d'indentification", *REB*, 8, p. 180-193.

Nolla, J. M.: Sagrera, J.; Verrié, P.; Vivó, D. (1993). *Els mosaics de Can Pau Birol*, Gerona.

Polzer, J. (1963). *Circus pavements*, New York.

Rubio, R. (2011). "El circo romano de Toledo y la Vega Baja en época romana", en Valero, M. A. (coord.): *La Vega Baja. Investigación, documentación y hallazgos*, Toledo, p. 35-56.

Slim, H. (1995). "Les spectacles", en Blanchard-Lemée, M.; Mermet, G.; Ennaïfer, M.; Slim, H. y Slim, L.: *Sols del'Afrique Romaine. Mosaïques de Tunisie*, París, p. 185-204.

Smith, D. J. (1965). "Three fourth century schools of mosaics in Roman Britain", en Picard, G. y Stern, H. (ed.): *La mosaïque Gréco-Romaine I*, París, p. 95-116.

Stern, H. (1967). *Recueil générál des mosaïques de la Gaule II. Provence Lyonnaise*, París.

Yacoub, M. (1984). "Étude comparative du cadre architectural dans les mosaïques de cirque de Piazza Armerina et Gafsa", *III Coloquio Internazionale sul mosaico antico*, Ravenna, p. 263-273.

Valero, M. A. (2010). "La villa romana de Noheda: Avance de los primeros resultados", *Informes sobre Patrimonio*, 1, Toledo, p. 5-19.

Valero, M. A. (2011). "Les images de *ludi* de la mosaïque romaine de Noheda (Villar de Domingo García, Cuenca)", *Nikephoros*, 24, p. 91-114.

Valero, M. A. (2013). "The late-antique villa at Noheda (Villar de Domingo García) near Cuenca and its mosaics", *Journal of Roman Achaeology*, 26, p. 307-330.

Valero, M. A. (2014a). "El *triclinium* de la *villa* de Noheda (Villar de Domingo García (Cuenca)", en Pensabene, P.; Sfameni, C.: *La villa restaurata e i nuovi studi sull'edilizia residenziale tardoantica*, Bari, p. 521-531.

Valero, M. A. (2014b). "Estudio arqueométrico de las muestras procedentes del mosaico de la *villa* romana de Noheda (Cuenca): primeros resultados", *Actas del X Congreso Ibérico de arqueometría*, Castellón, p. 54-68.

Valero, M. A. (2015a). *La villa romana de Noheda: la sala triclinar y sus mosaicos*, Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha.

Valero, M. A. (2015b). "Los mosaicos del *triclinium* de la *villa* romana de Noheda (Villar de Domingo García, Cuenca)", *Proceedings XVIIIth International Congress of Classical Archaeology*, Mérida, p. 1347-1351.

Valero, M. A. (2015c). "Los mosaicos de la *villa* romana de Noheda (Villar de Domingo García, Cuenca)", *XII Colloquio AIEMA*, Verona, p. 439-444.

Valero, M. A. (2016). "La iconografía del mito de Pélope e Hipodamía en la musivaria romana. Nuevas aportaciones a partir del mosaico de Noheda", *Anales de Arqueología Cordobesa*, 27, p. 125-160.

Valero, M. A.; Gómez, J. (2013). "El mimo del celoso adinerado: literatura y espectáculo en la *villa* de Noheda (Cuenca)", *Quaderni Urbitani di Cultura Classica*, 102, p. 87-106.

Van Dieten, J.-L. (ed.) (1975). *Nicetae Choniatae Historia*, Berlin.

Vespignani, G. (2001). *Il circo di Costantinopoli nuova Roma*, Spoleto.

EL CIRCO MÁXIMO EN LAS MONEDAS Y MEDALLONES ROMANOS (s. II-III dC.)

Marta Campo

EL CIRCO MÁXIMO EN LAS MONEDAS

Si bien quedan pocos vestigios del Circo Máximo de Roma, existen numerosas referencias de su pasado en las fuentes escritas e iconográficas (Humphrey 1986, 56-294; Marcattili 2009, 243-279). Sus representaciones monetarias son especialmente significativas por haber sido realizadas por orden del emperador, lo que las convierte en documentos oficiales fabricados bajo la supervisión del estado. Además, los artesanos que crearon los cuños para la ceca de Roma tenían que conocer bien el edificio y las actividades que en él se desarrollaban.

Después de diversos incendios y destrucciones, en época de Domiciano se inició una importante labor de restauración y ampliación del Circo Máximo que fue terminada en el año 103 por Trajano. Este hecho fue conmemorado en una emisión de sestercios –fechada por Woytek (2010) en 103-104–, en cuyo reverso se estampó la primera representación de este circo en una moneda, que también es su primera imagen global conocida (RIC 571). En el reverso se representó el Circo Máximo visto desde el palacio imperial del Palatino y desde una perspectiva elevada, mostrando todo su esplendor y grandiosidad (Humphrey 1986, 103-106; Pennestri 1989, 408-409; Marcattili 2009, 274 nº 99; Elkins 2015, 86-87). En primer término, se representó la fachada de tres niveles del edificio, con un pórtico con pilastras que terminan en arcos, cuyo número puede variar entre 10 y 15 según los cuños. Los dos niveles superiores son paredes ciegas, ornamentadas con compartimentos cuadrados o rectangulares. A la derecha de la fachada hay dos grandes arcos, supuestamente situados a cada extremo de los *carceres*, aunque éstos no se ven. En primer plano se representa un gran arco de entrada que en algunos cuños está coronado por una cuadriga y, en un plano posterior, otro arco que en todos los cuños está claramente coronado por una cuadriga. A la izquierda de la fachada, en la zona de la cabecera del circo y también en un plano posterior, aparece otro gran arco coronado por una cuadriga que se ha identificado como el arco de Tito (Marcattili 2009, 274 nº 99) (fig. 1).

Al fondo del edificio se ve la *cavea* aventina, diseñada como un muro curvo y dividido en dos hileras de secciones rectangulares, que en algunos cuños están claramente repletas de puntos simulando graderías llenas de espectadores y cuyo diseño es parecido al de la *cavea* con espectadores de una lucerna, que se conserva en el British Museum con la imagen del Circo Máximo (Bailey 1980, 56, nº Q1349). En la parte izquierda, en la *cavea*, hay un templo tetrástilo con un busto radiado en la parte superior del frontón triangular, por lo que debe identificarse con la *aedes Solis* (Humphrey 1986, 92; Hill 1989, 47-48). La existencia del templo del Sol, divinidad a la que el Circo Máximo estaba dedicado según Tertuliano (*De Spectaculis*, 8, 2), estaba situado en las graderías del lado del Aventino y está bien documentado en las fuentes literarias e iconográficas (Humphrey 1986, 91-95; Ciancio Rossetto 2001, 20; Marcattili 2006b, 324-327).



Figura 1. A-B. Sestercios de Trajano (Yale University Art Gallery y Numismatica Ars Classica 97, nº 111). C-D. Sestercios de Caracalla (Staatliche Museen de Berlin y Numismatica Ars Classica 51, nº 355).

En el interior del edificio destaca la barrera o muro alargado que dividía longitudinalmente la arena y que inicialmente las fuentes clásicas citan como *euripus*, aunque en época tardía también aparece mencionado como *spina*. Los elementos que la ornamentaban ocupan un lugar relevante en las monedas y medallones, además de otros soportes iconográficos como mosaicos, sarcófagos, gemas, lucernas o vidrios. En todas las representaciones destaca siempre el gran obelisco de Ramsés II que Augusto hizo traer de Heliópolis en el 10 aC. y que en el siglo XVI fue trasladado a la actual Piazza del Popolo de Roma (HUMPHREY 1986, 269-272). Otro elemento que aparece casi constantemente en todos los soportes iconográficos son las *metae*, en forma de dos conjuntos de tres pequeños obeliscos o postes cónicos sobre grandes bases que, situadas en cada extremo de la *spina*, marcaban el punto donde debían girar los carros de carreras. La iconografía de los otros ornamentos situados *inter duas metas* puede variar considerablemente y en muchos casos no es seguro que se refieran al Circo Máximo. Mientras que en los mosaicos estos elementos podían representarse con todo detalle, en los objetos de pequeño tamaño debían esquematizarse y los artistas no podían plasmar todos los monumentos, por lo que tenían que priorizar unos u otros según las circunstancias e intereses de cada caso.

En los sestercios de Trajano destacan claramente el obelisco de Augusto en el centro de la *spina* y las *metae* en los extremos. Además, entre el obelisco y la *meta* de la izquierda se ve una figura montada sobre un animal, identificada por HUMPHREY (1986, 105) y MARCATTILI (2009, 274 nº 99) como el grupo de Cibeles sobre un león moviéndose hacia la izquierda. A la izquierda del obelisco, se ve una estructura que a primera vista parece un templete con frontón, pero en los cuños mejor conservados se aprecia que las supuestas dos vertientes del frontón son dos delfines de un cuentavueltas simplificado –en realidad eran siete delfines de bronce–, como se ve más claramente en emisiones posteriores. En algunos cuños, a la derecha de esta estructura parece verse una estatua sobre una columna.

Durante el reinado de Caracalla, en el año 213, se volvió a representar una vista general del Circo Máximo en una emisión de áureos y sestercios (RIC 211 y 500; FONTANA 1966; PENNESTRI 1989, 412-413; MARCATTILI 2009, 274-275 nº 100). El motivo habría sido la finalización de las importantes obras realizadas por Caracalla, entre las que destaca la ampliación de las puertas del Circo –*ianuae ampliatae sunt*– y probablemente también de los *carceres*, dado el protagonismo que adquieren en estas emisiones (HILL 1978, 61; HILL 1989, 48; HUMPHREY 1986, 117). El o los abridores de estos cuños siguieron básicamente el diseño creado un siglo antes para los sestercios de Trajano, aunque con algunas modificaciones significativas y una técnica de grabado más descuidada. En época bajoimperial este diseño se volvió a plasmar en un número considerable de contorniatos.

En estas emisiones de Caracalla también se representó el Circo Máximo desde una perspectiva elevada y con la fachada en primer plano que muestra una columnata de arcos, cuyo número puede variar según los cuños. En los áureos son 10 arcos y en los sestercios entre 11 y 18, a causa de los diferentes tamaños de los cospeles y de la habilidad y preferencias de los abridores de cuños. La novedad más significativa es la introducción en el diseño de los *carceres*, o doce puertas de salida de los carros, que aparecen muy simplificadas y con algunas diferencias iconográficas según los cuños. En el centro del nivel superior aparece un edificio con techo de doble vertiente que ha sido interpretado por MARCATTILI (2009, 274 nº 100) como la *aedes Matris Deum*. Otra novedad a destacar es que en algunos cuños se ven cuatro carros de carreras saliendo de los *carceres*, imagen que en los sestercios de Trajano solo parecía insinuarse en algunos cuños mediante puntos. En cuanto a los monumentos de la *spina* destacan como es habitual el obelisco de Augusto en el centro y las *metae* en cada extremo. A la izquierda y a la derecha del obelisco, vuelven a grabarse imágenes que ya habían aparecido en los sestercios de Trajano, pero que ahora se identifican más claramente, como son Cibeles sobre un león y una estructura formada por dos pilares y una barra horizontal con dos delfines en la parte superior, es decir, un cuentavueltas esquematizado, y más a la derecha una columna con una estatua en la parte superior (fig. 2).

La importancia simbólica de las *metae* en relación al circo queda patente en dos iconografías de emisiones de Trajano y Adriano. La primera aparece en sestercios de Trajano (RIC 553; HILL 1989, 47), en cuyo reverso se representa un personaje sobre un podio, probablemente el propio emperador, y detrás suyo un prefecto, dirigiéndose a cuatro ciudadanos con el brazo alzado. A la izquierda de esta escena, que se sitúa en el Circo Máximo, se ve una figura femenina reclinada sobre una rueda y los tres característicos obeliscos de una *meta*. Esta iconografía se puede interpretar como la representación de una ceremonia relacionada con la restauración del Circo Máximo del año 103 y su acuñación fue coetánea a los sestercios con la vista elevada del Circo Máximo, que ya hemos comentado (ELKINS 2015, 87; WOYTEK 2010, 113).

Las *metae* también aparecen en áureos y sestercios de Adriano emitidos en el año 121 (RIC144 y 609). En esta ocasión se representó una figura masculina en posición reclinada que se ha identificado



Figura 2. A. Sestercio de Trajano. B. Aureo de Adriano (Numismatica Ars Classica 95, nº 246).



Figura 3. Aureo y denario de Septimio Severo (Roma Numismatics Ltd IV 574 y XII nº 830).

con el Genio del Circo, que sostiene una rueda de carro sobre su rodilla y rodea con su brazo los tres pequeños obeliscos de una *meta*. Alrededor se grabó la inscripción ANN ĐCCCLXXIIII NAT VRB P CIR CON, siendo esta la única ocasión en que la ceca de Roma indicó la fecha de fabricación calculada a partir de la fundación de Roma –*Natali Urbis*– y no por el sistema de indicar los diferentes poderes que ostentaban los emperadores en el momento de la acuñación. La iconografía del reverso y la inscripción –*Primum circenses constituit*– aluden a las carreras de carros instituidas por Adriano en el marco del gran festival que tuvo lugar para celebrar el 874 aniversario de la fundación de Roma (Elkins 2015, 91) (fig. 3).

En el año 204, durante el reinado de Septimio Severo, se conmemoraron unos *Ludi Saeculares* con los que Roma pretendía iniciar una nueva época dorada y, con este motivo, el emperador ordenó varias emisiones con iconografías que aludirían a este gran evento (Hill 1978, 60). Una de ellas es la que se grabó en áureos y denarios a nombre de Septimio Severo (RIC 274) y de su hijo Caracalla (RIC 133 y 157), consistente en una compleja escena en el interior del Circo Máximo, donde se desarrollaron parte de las celebraciones de los *Ludi Saeculares*. El elemento que más destaca es la *spina* del Circo Máximo decorada como un barco, con las *metae* coincidiendo con la proa y la popa. En el centro de lo que sería la cubierta, el obelisco de Augusto, a su izquierda los *ova* y a su derecha los *delphini*, de los que se solo se representan tres ejemplares en cada cuentavueltas. Los delfines se sitúan en el lado de los *carceres*, hecho que también está atestiguado en emisiones de Trajano y Caracalla y en otros soportes como los relieves de Latran y Foligno y los mosaicos de Volubilis y Silin (Golvin 2001, 44). Los otros monumentos de la *spina* varían algo según los cuños y son de difícil interpretación aunque parecen ser pequeñas *aediculae* (Humphrey 1986, 116).

En la parte superior del "barco" se representó una carrera de cuatro cuadrigas avanzando hacia la izquierda y debajo siete animales salvajes que se han interpretado, de izquierda a derecha, como un avestruz, un león y una leona cazando un asno salvaje, una pantera atacando un bisonte y un oso. Esta compleja iconografía, de notable belleza, coincide con una cita del historiador y senador romano Dion Casio, nacido en Nicea en el 155 y por lo tanto contemporáneo de estas celebraciones. En su Historia Romana (LXXVII, 4-5), este autor relata que con motivo de los *Ludi Saeculares* del 204 el interior del Circo Máximo fue habilitado como un barco, pudiendo salir y entrar al mismo tiempo 400 bestias. Dion Casio menciona la presencia de osos, leones, panteras, avestruces, asnos salvajes, bisontes, de tal manera que se vieron 700 bestias, unas salvajes y otras domesticadas, que corrían por todas partes a la vez y que fueron muertas. El historiador no menciona las carreras de carros que vemos en los reversos de esta emisión, pero hay que suponer que también tuvieron lugar en estos juegos, ya que era la actividad más característica de las que se desarrollaban en los circos romanos.

EL CIRCO MÁXIMO EN LOS MEDALLONES

Después del reinado de Septimio Severo no se volvió a representar el Circo Máximo en las monedas de la ceca de Roma. Hay que tener en cuenta que cada vez se acuñaban menos sestercios, que era el nominal romano de mayor módulo, donde los grabadores podían crear iconografías más complejas. Sin embargo, Roma continuó fabricando medallones, casi siempre de bronce, cuyo mayor módulo permitía crear representaciones bien elaboradas en piezas de notable calidad artística que, a menudo, se fabricaron en muy poca cantidad y con un fin conmemorativo (fig. 4).



Figura 4. A. Gordiano III, medallón de Roma (British Museum). B. Filipo I, medallón de Roma (Staatliche Museen, Berlin).

Durante el reinado de Gordiano III (238-244) la ceca de Roma fabricó magníficos medallones, entre los que destacamos el que aparece en el reverso el anfiteatro Flavio o *Colosseum* (Gnecchi 1912, II, 89 nº 23) y el que muestra una escena en el interior del Circo Máximo, del que se acuñaron muy pocos ejemplares (Grueber 1874, 46 nº 5; Froehner 1878, 189-190; Gnecchi 1912, II, 90 nº 27, lám. 104, 10). Según Alföldi (1966, 248-250) estos medallones no aludían a ningún acontecimiento concreto, mientras que Humphrey (1986, 127) propuso que representaban la procesión triunfal de los juegos celebrados hacia el 244. La escena se desarrolla en el interior del Circo Máximo y en ella intervienen una gran cantidad de personajes. En el centro se representa la *spina* con las *metae* y el obelisco de Augusto, pero sin ningún otro monumento. En primer plano se ven diversos personajes que Grueber interpretó como, de derecha a izquierda, un combate entre dos gladiadores, dos luchadores, dos pancraciastas, dos boxeadores con *caestus* y un gladiador herido que es llevado fuera por un asistente. En la parte superior de la *spina* se muestra una carrera de dos cuadrigas hacia la izquierda y más al fondo lo que Grueber identificó como el emperador en un carro triunfal tirado por seis caballos y coronado por una Victoria que lleva una palma y está precedido por tres soldados que también llevan palmas.

En el año 248 se celebraron unos nuevos *Ludi Saeculares* y con este motivo la ceca de Roma produjo medallones de bronce con la inscripción SAECVLARES AVGG en el reverso (Froehner 1878, 197-198; Dressel 1973, 236, nº 135). En el anverso se ven las efigies magníficas del emperador Filipo I y de su esposa Otacilia Severa, junto a la de su hijo y heredero Filipo II. La ceca preparó un diseño de gran complejidad, con elementos característicos del Circo Máximo pero con una composición muy diferente a la de los medallones de Gordiano III (Humphrey 1986, 127-128; Pennestri 1989, 414-415; Marcattili 2009, 275 nº 101). De la fachada del Circo Máximo el grabador solo representó el arco de entrada de la derecha, dando más énfasis a los monumentos de la *spina*. Para mostrar los *carceres*, las graderías del lado aventino repletas de espectadores y el templo del Sol –esta vez sextástilo–, el grabador se inspiró en los sestercios de Caracalla, creando un conjunto de notable belleza, pero con elementos poco realistas y algunos de difícil interpretación.

En primer plano vemos una carrera de cuatro cuadrigas corriendo hacia la derecha. La *spina* ocupa un lugar relevante de la composición con el obelisco de Augusto representado como una gran palmera. En cuanto a los otros monumentos de la *spina*, el diseño es muy diferente al de emisiones anteriores. De izquierda a derecha vemos una serie de elementos que han sido interpretados por Marcattili (2009, 275 nº 101) como un edificio con techo cónico –*ara Consi*–, una estructura circular, una columna con una estatua en la parte superior, el obelisco, un templete circular con una entrada en forma de arco y techo cónico –*mundus Cereris*– y una segunda columna también con una estatua en la parte superior, además de las *metae* y a la izquierda del campo una estructura con espectadores en su interior. Si bien en anteriores imágenes monetarias no se habían representado sobre la *spina* edificios en forma de *tholos*, estos aparecen en otros soportes iconográficos como por ejemplo los mosaicos de Piazza Armerina y Barcelona o los relieves de sarcófagos de Foligno y del Vaticano (Golvin 2001, 45-46; Marcattili 2006a, 629-632). También hay que resaltar la propuesta de Marcattili (2006a, 642-649) que considera que el *tholos* situado en el límite suroriental de la *spina* habría servido de entrada al *ara Consi*, es decir, el altar en honor al dios Conso que estaba situado bajo tierra.

CONCLUSIONES

- Las monedas y medallones romanos son una fuente iconográfica importante del edificio del Circo Máximo y de las actividades que en él se desarrollaron, ya que ofrecen una visión oficial

y bien datada frente a las iconografías de carácter privado de otros soportes. Los abridores de cuños de la ceca de Roma debían conocer de primera mano el monumento, aunque la pequeña dimensión de los cospeles les llevó a sintetizar los elementos más significativos del edificio. Esta tendencia a esquematizar la arquitectura de templos o edificios públicos también se ha constatado en otras emisiones monetarias tanto griegas como romanas. En cuanto a las actividades realizadas en el Circo Máximo, se muestran básicamente las carreras de carros alrededor de la *spina* y solo hay alusiones puntuales a *venationes*.

- La representación del Circo Máximo en las monedas y medallones tuvo lugar en momentos puntuales del siglo II y la primera mitad del III. En este período la ceca de Roma creó una cantidad considerable de iconografías dedicadas en buena parte a conmemorar hechos importantes de la *Urbs* y fue también cuando se grabaron más imágenes de edificios. La mayoría de las representaciones del Circo Máximo se puede relacionar con un motivo concreto como obras de ampliación y restauración del edificio o grandes celebraciones como los *Ludi Saeculares*.

BIBLIOGRAFÍA

BAILEY, D. (1980). *A Catalogue of the Lamps in the British Museum 2. Roman Lamps made in Italy*, Londres.

CIANCIO ROSSETTO, P. (2001). “Il Circo Massimo: La creazione di un modello architettonico”, en Nogales Basarrate, T.; Sánchez-Palencia, F. J. (coord.): *El Circo en Hispania romana*, Mérida-Madrid.

DRESSEL, H. (1973). *Die römischen Medaillone des Münzkabinetts der Staatliche Museen zu Berlin*, Dublín-Zurich.

ELKINS, N. T. (2015). *Monuments in Miniature: Architecture on Roman Coinage*, Numismatic Studies, 29, Nueva York.

FONTANA, C. (1966). “Un sesterzio bimetallico o pseudo-medaglione di Caracalla”, *Rivista Italiana di Numismatica*, 14, p. 91-99.

FROEHNER, W. (1878). *Les médaillons de l’Empire romain despuis le regne d’Auguste jusqu’a Priscus Attale*, Paris.

GNECCHI, F. (1912). *I medaglioni romani*, vol. II, Milán.

GOLVIN, J.-C. (2001). “Les images du cirque, source de connaissance de son architecture? Leur importance pour la restitution des edifices de la spina”, en Nogales Basarrate, T.; Sánchez-Palencia, F. J. (coord.): *El Circo en Hispania romana*, Mérida-Madrid.

GRUEBER, H. A. (1874). *Catalogue of Roman Medallions in the British Museum*, Londres.

HILL, P.V. (1978). “The monuments and buildings of Rome on the coins of the early Severans, A.D. 193-217”, en Carson, R. A. G.; Kraay, C. H. (ed.): *Scripta Nummaria Romana. Essays presented to Humphrey Sutherland*, Londres, p. 58-64.

HILL, P. V. (1989). *The Monuments of Ancient Rome as Coin Types*, Londres.

HUMPHREY, J. H. (1986). *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing*, Londres.

MARCATTILI, F. (2006a). “*Ara Consi* in Circo Maximo”, *Mélanges de l’Ecole Française de Rome. Antiquité*, 118-2, p. 621-651.

MARCATTILI, F. (2006b). “*Circus Soli principaliter consecratur*. Romolo, il Sole e un altare del *Circo Massimo*”, *Ostraka*, XV-2, p. 287-330.

MARCATTILI, F. (2009). *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma.

PENNESTRI, S. (1989). “Note sull’iconografia monetale del Circo Massimo e dei suoi monumento”, *Archeologia Classica*, 41, p. 397-419.

RIC = MATTINGLY, H. *et al.* (1923- 2007). *The Roman Imperial Coinage*, vols. I-X, Londres.

RICHTER, G. M. A. (1968). *Engraved Gems of the Greeks, Etruscan and Roman*, Londres.

WOYTEK, B. (2010). *Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98-117)*, Moneta Imperii Romani, 14, Viena.

UN CONTORNAT AMB ICONOGRAFIA CIRCENSE PROCEDENT DE CAN SOLÀ DEL RACÓ (MATADEPERA, VALLÈS OCCIDENTAL)

Pedro Miguel Canela Cafaro, *Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya*
Joaquim Folch Soler, *Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya*
Lourdes Moret Pujol, *Antequem SL*

Non sum Andraemone notior caballo.
"No soc pas més famós que el cavall Andraemon"
Marcial, *Epigrames* (X, 9)

DESCOBERTA I CONTEXT ARQUEOLÒGIC

L'objecte d'aquesta comunicació és donar a conèixer un contornat que commemora, al seu revers, la fama d'un cavall de les curses del circ. L'any 2005 el Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya va dur a terme una intervenció arqueològica d'urgència al jaciment tardoromà de Can Solà del Racó (Matadepera) dirigida per l'arqueòloga Lourdes Moret Pujol (Arqueociència SCP)[1]. El contornat va ser localitzat en els nivells que farcien una fossa que en origen hauria contingut el contrapès d'una premsa, i posteriorment va ser emprada com abocador en un moment que es pot situar entre els segles V-VII dC., sense més precisió. L'emissió del contornat, com veurem, cal situar-la en el segle IV dC.

DESCRIPCIÓ GENERAL DEL CONTORNAT

La peça que analitzem és una medalla monetiforme de bronze, del tipus que els numismàtics italians van anomenar, ja durant els segles XVI-XVII, *contorniati*, pel solc característic del contorn. Si bé els contornats tenen l'aspecte d'una moneda similar a un sesterci, hi ha unanimitat en què no ho eren. El seu objecte i ús resten obscurs, tot i que s'han proposat diverses hipòtesis[2].

El contornat de Matadepera és un bronze encunyat de 38'4 mm de diàmetre i té un pes de 28,2 grams (fig. 1). L'estat de conservació és molt bo, sense desgast, amb tan sols algunes àrees d'oxidació[3]. L'estat de conservació és molt millor que el dels paral·lels inclosos al catàleg dels Alföldi. Els tipus i llegendes són els següents:

Anvers: Bust de figura togada masculina, a l'esquerra, amb aspecte juvenil, sense barba, amb el cabell curt. Llegenda HORATIVS. A la dreta hi ha un monograma PE incís després de l'encunyació[4] (fig. 2).

Revers: Cavall a la dreta, amb guarniments, llorer sobre la testa i cinta propis d'un cavall de curses. Un personatge el subjecta per la brida. Llegenda BALSAMVS. Exerg en blanc.

En referència al catàleg dels Alföldi[5], l'exemplar que analitzem es correspon amb el contornat núm. 101 (del 101.1 al 101.9) (Alföldi, Alföldi 1976, làm. 32, 4 a 12).

DATACIÓ

Hi ha acord generalitzat en què el marc cronològic dels contornats se situa entre el 350 i el 470 dC. Per a la sèrie del contornat de Can Solà del Racó, els Alföldi proposen una datació dins de la segona meitat del segle IV dC., cosa que no es contradiu amb el context estratigràfic de la troballa.

1. Moret 2007.
2. S'ha proposat que eren entrades per als jocs, fitxes de jocs de taula, medalles que es repartien als assistents als jocs, o amulets màgics. Alföldi defensava que eren medalles que es regalaven en ocasió de l'any nou, i que glorificaven el passat i la tradició romana, i especialment els *ludi*, tan lligats a la cultura pagana.
3. La peça va ser objecte de tractament de conservació per part de la conservadora-restauradora Àngels Jorba, del Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.
4. Sobre el monograma PE o PEL, cf. Marrou 1941. L'autor proposa desenvolupar-lo com a *Palma et laurus*, amb una connotació de bon auguri.
5. L'obra de referència és el catàleg que Andreas Alföldi va publicar el 1943, revisat i reeditat el 1976, amb la col·laboració d'Elisabeth Alföldi-Rosenbaum (Alföldi 1943 i Alföldi, Alföldi 1976-1990).



Figura 1. Anvers i revers del contornat de Can Solà del Racó. Foto: Ramon Maroto, Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.



Figura 2. Detall de l'anvers. Monograma incís després de l'encunyació. Foto: Ricardo Suárez, Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.

L'ANVERS: EVOCACIÓ BAIX-IMPERIAL D'HORACI

D'acord amb la llegenda de l'anvers, el contornat de Can Solà del Racó estaria dedicat al poeta augusteu Quint Horaci Flac[6]. La figura del contornat és l'efígie d'home jove amb trets propis dels retrats numismàtics d'època baix-imperial. La imatge contrasta amb la descripció que Horaci fa d'ell mateix i la tramesa per Suetoni. Tanmateix, la iconografia dels contornats no respon a imatges realistes sinó que està dissenyada per a representar interessos contemporanis. És evident que els valors de la cultura pagana no es podien encarnar en una figura tan humana com la que aporten les fonts.

Horaci és el més gran poeta líric de Roma i la seva obra només s'ofusca davant la monumentalitat de Virgili. Així i tot, hi ha evidències que Horaci es llegeix poc a partir de la segona meitat del segle II. Tanmateix, cap a al darrer terç del segle IV la literatura llatina d'època clàssica experimenta un ressorgiment, i el nom d'Horaci revifa a les escoles.

La recuperació dels autors antics al segle IV s'ha considerat com una reacció de la cultura tradicional contra l'avanç del cristianisme. Aquesta interpretació encaixa amb l'altra, molt estesa, que considera

6. Els Alföldi denominen aquest anvers Horatius I, per a diferenciar-lo d'altres anversos on el retrat d'Horaci és iconogràficament diferent (Horatius II).

els contornats com un element més de la propaganda pagana renitent al canvi.

A. Alföldi planteja la possibilitat que certes sèries de contornats podrien relacionar-se amb la commemoració de dates especialment rellevants. Si apliquem aquesta hipòtesi al contornat de Can Solà del Racó, són tres els esdeveniments en la vida del poeta que justificarien una emissió commemorativa: el seu naixement, la seva mort i, sobretot, la participació, a través del *Carmen Saeculare*, en l'organització dels *Ludi Saeculares* del 17 aC. Dins l'imaginari col·lectiu, aquest fet hauria vinculat el poeta a la celebració d'uns jocs.

Horaci neix el 8 de desembre de 65 aC. i mor el 27 de novembre del 8 aC. Projectant aquestes dates a la cronologia proposada pels Alföldi tenim que el 385 dC. es podria haver commemorat el 450 aniversari del seu naixement i el 392 els 400 anys de la seva mort. Sobre la celebració de natalicis de grans escriptors, sabem, per exemple, que els aniversaris de Ciceró i de Virgili es van celebrar fins entrat el segle V[7].

L'esdeveniment, però, que més interès podria haver despertat a finals del segle IV o començaments del V es la seva participació en l'organització dels *Ludi Saeculares*. És per intervenció d'August que Horaci va ser comissionat per elaborar una composició de caràcter religiós destinada a ser interpretada durant la cloenda dels jocs. La importància del poema rau no només en la qualitat literària, sinó en la síntesi que fa entre la religió tradicional i l'ideari polític augusteu. El poema va donar gran projecció a Horaci i el va convertir en el poeta oficial del règim.

Els *Ludi Saeculares* tornen a celebrar-se amb Claudi (47 dC.), Domicià (88 dC.) i Septimi Sever (204 dC.). La darrera celebració documentada té lloc el 248, sota Filip l'Àrab, i coincideix amb la celebració del mil·lenari de Roma. La periodicitat dels jocs es ben diversa ja que hi ha dues tradicions sobre l'any en què es van introduir i, a més, August en va alterar el còmput, passant dels cent anys d'època republicana a cent deu[8]. Això va permetre que els emperadors utilitzessin un o altre sistema segons les raons d'oportunitat.

Després del 248 no existeix evidència clara que s'haguessin tornat a celebrar, per bé que alguns indicis apunten una possible incorporació dels jocs al programa polític de Maximinià el 304, centenari dels jocs impulsats per Septimi Sever[9], i a una evident expectativa popular el 404, amb l'entrada a Roma d'Honori[10].

El 404 seria particularment interessant pel que fa a la renovació del conflicte entre pagans i cristians: els primers esperarien la celebració d'uns *Ludi Saeculares*, una oportunitat única per impulsar un canvi polític però l'emperador, lluny de satisfer l'expectativa, s'allunya més de la tradició i prohibeix els espectacles cruents. El 407, finalment, s'ordena la crema dels Llibres Sibil·lins i amb ells desapareix el fonament religiós dels *Ludi Saeculares*.

En aquest context de romanitat agonitzant, el valor commemoratiu del contornat de Can Solà del Racó cobra major sentit. És fàcil pensar, doncs, que l'any 404 es donarien les millors condicions per utilitzar la imatge d'aquest poeta amb finalitats propagandístiques.

EL REVERS: HOMENATGE A UN CAVALL DE CURSES

La imatge del revers presenta un motiu pròpiament circense: un cavall de curses amb el seu palafrener. Alföldi[11] descriu aquest revers com a "Auriga amb cavall de carreres". Marta Darder[12] fa referència al mateix revers identificant el personatge com un palafrener. El nostre exemplar ho confirma, ja que la indumentària no és la pròpia d'un conductor (fig. 3).

La imatge principal del revers és el cavall, representat a l'estil clàssic, amb remarcable realisme anatòmic. També respon a la forma ideal que descriu Columel·la (*De re rustica,* VI, XXIX): "Cap petit, (...) narius obertes, orelles curtes i dretes, clatell flexible, ample i no llarg, la crinera espessa (...), pit ample i dotat de nombrosos músculs ben formats, espatlles amples i dretes, flancs arrodonits, ventre deprimit,(...) cames iguals, llargues i dretes, genolls rodons, petits i no enfonsats, anques ben rodones, cuixes musculoses i carnoses (...) així, el conjunt del cos, haurà de ser gran, dret, elevat, amb aire àgil, i, vist de perfil, semblar tan arrodonit (*rotundus*) com ho permeti seva figura".

7. Natalicis recollits als *Fasti* de Polemi Silvi. Cf. CIL I^2, p. 257 i 275.
8. Barnes 2008, 259 i ss.
9. Ensslin 1930, 2507; Barnes 1982, 59; Potter 2013, 101.
10. Dewar1996.
11. Alföldi, Alföldi 1976: Contornat 15: (làm. 5.2). Anvers: Alexandre el Gran; Contornat 101: 1 a 9, (làm. 32, del 4 al 12); Anvers: Horaci; Contornat 289, 1 i 2: (làm. 121, del 5 al 6); Anvers: Trajà l'anvers. En aquests darrers exemplars del catàleg, la llegenda del revers és de difícil lectura o il·legible.
12. Darder 1996, 80.



Figura 3. Revers del contornat: cavall Balsamus i palafrener. Foto: Ramon Maroto-Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.



Figura 4. Interpretació dels guarniments del cavall Balsamus i de la indumentària del palafrener. Dibuix: autors.

El cavall està cofat amb una branca de llorer[13]. Així mateix, de la testa penja cap enrere una llarga cinta es tractaria d'un identificador del color la facció[14]. La cua està nuada i lligada, com es pot observar també a altres contornats o mosaics[15]. És possible apreciar les corretges de la brida, el fre i el collar, on s'hi distingeix una *phalera*. El guarniments de *Balsamus* corresponen a la disposició real d'aquests elements en els cavalls d'època romana (vegeu RIPOLL, DARDER 1994) (fig. 4).

EL PALAFRENER, UN AUXILIAR DE LA FACCIÓ

A la dreta del cavall es troba la figura del palafrener, que vesteix una túnica de màniga llarga i cinyell. Al damunt porta una corretja en diagonal,

13. En ocasions es tracta d'una palma enlloc d'una branca de llorer. Vegeu p. e. els mosaics de la Villa del Casale (Piazza Armerina), o el mosaic del Circ de Barcelona (Museu d'Arqueologia de Catalunya).
14. Vegeu els mosaics de la Casa d'Ariadna a Cartago, de la Villa del Casale i de Barcelona.
15. Vegeu els contornats 648 i 663 dels Alföldi, el mosaic de la casa d'Ariadna a Cartago (Musée du Bardo), el mosaic de Sidi Abdallah (Bizerta), o el mosaic de les faccions del circ, a Hadrumetum (Museu de Susa).



Figura 5. Detall del *Mosaic de les quatre faccions del circ*, de la ciutat d'*Hadrumetum* (Museu de Susa, Tunísia). Foto: commons. wikimedia.org.

nuada sota el braç esquerre. A la túnica es distingeixen quatre motius decoratius circulars (*orbiculi*): dos sobre els muscles i els altres dos a la vora inferior de la túnica. Aquesta vestimenta no seria pròpia d'un *agitator*, el qual portaria un equipament ben diferent.

La presència del palafrener pot respondre a la voluntat d'introduir en la imatge a un personatge representant de la facció, com en el *mosaic de les Quatre faccions* d'Hadrumetum. Els afeccionats sens dubte relacionaven el nom del cavall amb un color concret.

En el marc de l'art clàssic, la composició formada per un cavall singular, subjectat per un mosso d'estable que el tracta de dominar, té precedents molt antics[16]. El paral·lel més proper a la peça que presentem, però, és el *Mosaic de les quatre faccions d'Hadrumetum* (Museu de Susa, Tunísia), on quatre palafreners vestits amb els colors de les faccions, subjecten cadascun un cavall (fig. 5).

LA LLEGENDA DEL REVERS: EL NOM D'UN CAVALL CÈLEBRE

Per a la llegenda del revers del contornat de Can Solà del Racó proposem la lectura BALSAMVS (no BALSAMIVS, lectura que proposaven els Alföldi[17]), i com afirmava M. Darder, considerem que és el nom del cavall. És d'interès examinar els mots amb els que hi podria haver un lligam etimològic:

- Antropònims: els *cognomina Balsamus*, *Balsamo*, *Balsamius*, *Balsaminus*, *Balsamen*, *Balsamia*, *Balsamonis* tenen un mateix origen semític, derivat del nom del déu *b^{c}l*, Baal i el lexema *šm^c*, escoltar. Aquests noms es documenten a l'Àfrica del nord, però també al Proper Orient i en alguns casos a Europa[18].
- Teònim: *Baalshamin*, *b^{c}lšmym*, Baal, rei dels cels (i del llamp), divinitat principal del panteó fenici i cananeu, venerat també a Roma fins a finals del segle IV dC. D'altra banda, *Balsamus* és el nom d'un dels éssers sobrenaturals en què creien els seguidors de la doctrina de Basílides d'Alexandria[19].
- Nom comú: El nom *balsamum*, del protosemític **bośm, opobàlsam*, s'aplica a les plantes amb resines aromàtiques, a la resina d'aquestes plantes i als medicaments i perfums que s'hi fabriquen. Els adjectius *balsameus* i *balsaminus* signifiquen "balsàmic", "relatiu al bàlsam".

M. Darder proposa per al nom *Balsamius* un significat de docilitat, i el relaciona amb noms com *Blandus*, *Concordius*, *Passerinus*, *Euthumius*, i altres. Seria un nom metafòric, cosa habitual en els noms de cavall[20]. Pot sobtar que un cavall de curses, al qual se li pressuposen les virtuts de la força i la velocitat, se li assigni un nom que significa "balsàmic". Tanmateix, l'explicació es pot trobar en les qualitats que es cercaven en el cavall *funalis*, el cavall que guia la quadriga:

"És molt apreciat el caràcter dels cavalls que passen de la calma a la vivesa, i de l'ardor a la dolcesa perfecta. Aquests són, en efecte, els que hom troba més dòcils al comanament, i els més propis a les exigències de les competicions (*certamina*)" (Columella, *De re rustica*, VI, XXIX).

Ausoni, en l'epitafi dedicat al cavall *Phosphorus*, elogiava la capacitat de moderar la velocitat i reservar les forces per l'assalt final: "*Phosphorus*, tu recorries sempre vencedor (...), tu moderaves el teu primer impuls sortint de la barrera, per avançar amb més vigor aquells que t'havien precedit..." (Ausoni, Epitafi XXXV, *A un cavall admirable*).

Per tant, és versemblant que un cavall vencedor sigui aquell que, obeint l'auriga, adapta la velocitat i les maniobres a la necessitat de cada moment de la carrera.

16. Vegeu el relleu funerari de Larissa, el qual data del primer hel·lenisme (Stupperich 1994).
17. Els exemplars del catàleg dels Alföldi són difícilment llegibles.
18. López, Belmonte 2012; Jongeling 1994.
19. Sant Jeroni, Epístola LXXV, a la vídua Theodora.
20. Tanmateix, en els textos literaris i històrics (Lactanci, Marcial, Plini, Tàcit, Apuleu), *balsamum* o *balsameus* designa sempre una planta, un perfum o un ungüent, sense segones accepcions.

CONSIDERACIONS FINALS

El contornat de Can Solà del Racó no és una novetat pel que fa al catàleg d'aquestes medalles, però sí que és excepcional pel seu estat de conservació, cosa que permet la observació de nombrosos detalls fins ara no apreciats.

La troballa no resol, per descomptat, el debat sobre la funció primigènia dels contornats. Podem, però, constatar que la peça és un petit monument a la cultura i l'estil de vida de la Roma pagana dels bons temps, en aquest cas combinant l'efígie de l'autor del *Carmen Saeculare* amb la d'un cavall de les curses, un representant dels *spectacula* que aplegaven els diferents *ordines* socials amb els seus governants, en altre temps sota la mirada dels déus. La presència del monograma incís *palma et laurus*, ens informa d'un ús secundari de la medalla, la qual hauria passat a tenir (o a reforçar) un valor com a portadora de bon auguri.

Sobre la presència d'aquesta peça a Can Solà del Racó, podem afirmar que el seu posseïdor la va atresorar amb molta cura, preservant-la del desgast. A l'entorn d'una *Egara* destinada a ser un potent nucli cristià, aquest contornat testimonia la nostàlgia per una època que s'estava esvaint inexorablement[21].

BIBLIOGRAFIA

Alföldi, A. (1942/1943). *Die Kontorniaten. Ein verkanntes Propagandamittel der stadtrömischen heidnischen Aristokratie in ihrem Kampfegegen das christliche Kaisertum*, Budapest/Leipzig.

Alföldi, A.; Alföldi, E. (1976/1990). *Die Kontorniat Medallions, unter Mitwirkung on Curtius L. Clay*, Berlín/New York.

Barnes, T. D. (1982). *New Empire of Diocletian and Constantine*, Cambridge.

Barnes T. (2008). "Aspects of the Severan Empire, Part I: Severus as a New Augustus", *New England Classical Journal*, 35.4 , p. 259 i ss.

Barrasetas, E.; Vila, J. M. (1997). *Memòria de la intervenció arqueològica realitzada Can Solà del Racó (Matadepera, Vallès Occidental). Campanya de 1997*, inèdita, memòria dipositada al Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Barrasetas, E.; Garcia, G.; Olivares, D.; Vila, G. (1998). *Memòria de la intervenció arqueològica realitzada Can Solà del Racó Matadepera, Vallès Occidental. Campanyes desembre de 1994 a desembre de 1995*, inèdita, memòria dipositada al Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Darder, M. (1996). *De nominibus equorum circensium. Pars Occidentis*, Barcelona.

Dewar, M. (1996). *Claudian: Panegyricus de Sexto Consulatu Honorii Augusti*, Oxford.

Ensslin, W. (1930). "Maximianus", *RE*, 14, 2507.

Jiménez Sánchez, J. A. (1998). "Ídolos de la Antigüedad Tardía: algunos aspectos sobre los aurigas en Occidente (siglos IV-VI)", *Ludica*, 4 , p. 20-33.

Jongeling, K. (1994). *North African Names from Latin Sources*, Leiden.

Longobardi, C. (2011). *Il corpus pseudacroniano e l'interpretazione di Orazio*, Tesi di dottorato in Letteratura Latina, Università degli Studi di Napoli Federico II, p.15.

López Castro, J. L.; Belmonte Marín, J. A. (2012). "Pervivencias de la antroponimia fenicia en época romana en la península ibérica", a Mora, B.; Cruz, G.: *La etapa neopúnica en Hispania y el Mediterráneo centro occidental: identidades compartidas*, Sevilla, p. 141-164.

Marrou H.-I. (1941). "Palma et Laurus", *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 58, p. 109-131.

Mittag, P. F. (1999). *Alte Köpfe in Neuen Händen. Urheber und Funktion der Kontorniaten*, Habelt, Bonn.

Moret, L. (2007). *Memòria de l'excavació arqueològica realitzada al jaciment de Can Solà del Racó, parcel·les 31-34, Matadepera, Vallès Occidental, campanya 2005*, Arqueociència Serveis Culturals SL, inèdita, memòria dipositada al Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Potter, D. (2013). *Constantine the Emperor*, Oxford University Press (1957 reed.).

Ripoll, G.; Darder, M. (1994). "*Frena equorum*. Guarniciones de frenos de caballos en la antigüedad tardía hispánica", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 7, p. 277-356.

Saglio, E. (1887). "Contorniati", a Daremberg, Ch.; Saglio, E.: *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Tom 1, 2a part, París.

Sanchez Vendramini, D. N. (2013). "Los contorniatos. Características, función e importancia", *OMNI*, 6 , p. 85-97.

Stupperich, R. (1994). "The Iconography of Athenian State Burials in the Classical Period", a Coulson, W. (ed.): *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy*, Monograph, 37, Oxford , p. 93-103.

21. Volem agrair el suport i la col·laboració del Servei d'Arqueologia i Paleontologia, del Museu d'Arqueologia de Catalunya, del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya i del Gabinet Numismàtic de Catalunya del MNAC.

LOS *LUDI CIRCENSES* DE *CALAGURRIS* A TRAVÉS DE LAS CERÁMICAS DE GAYO VALERIO VERDULO

José Luis Cinca Martínez, *Amigos de la Historia de Calahorra*

1. INTRODUCCIÓN

Las campañas arqueológicas llevadas a cabo entre 1984 y 2000 en el paraje de la Maja (Pradejón, La Rioja), junto a Calahorra, dieron como resultado el hallazgo de un complejo alfarero de notable entidad en el que se identificaron seis hornos, estancias, piletas para la decantación y tratamiento del barro, un horno para la fabricación de vidrio, un probable patio interior y el acueducto proveniente de sierra Lahez hacia *Calagurris*[1]. El alfar, datado a partir de mediados del siglo I, elaboraba cerámica común, engobada, paredes finas, material latericio y vidrio, destacando entre su producción los pequeños cuencos de paredes finas, de influencia gala, firmados por Gayo Valerio Verdulo[2], con impregnación arenosa en el interior y decoración a molde en el exterior a base de motivos geométricos, vegetales, animales y escenografías complejas de temática diversa (mitología, zodiaco, cacerías, eróticos, *ludi*, etc.), con el valor añadido de la excepcional epigrafía intradecorativa que complementa la decoración, como parte del significado de la escenografía representada alusiva a las escenas desarrolladas en la pared exterior del cuenco[3]. Estos vasos, asociados al calendario festivo local, presumiblemente eran objeto de regalo a modo de "souvenir" de los festejos celebrados en *Calagurris*, pero también de celebraciones del calendario romano como las fiestas de Año Nuevo o los *Saturnalia*[4].

Además del alfar de la Maja, las prospecciones llevadas a cabo en los años ochenta por Luis Arazuri en el yacimiento de Quilinta, junto a La Custodia, en Viana (Navarra), permitió recuperar en superficie, algún fragmento de molde y fragmentos de paredes finas atribuibles a la producción de Verdulo[5], alguno de ellos pasados de cocción, por lo que en principio, un segundo alfar cercano a *Vareia*, también tuvo entre su producción, cerámicas con decoración a molde similares a las elaboradas en la Maja.

2. LAS CERÁMICAS DE GAYO VALERIO VERDULO CON REPRESENTACIÓN DE *LUDI CIRCENSES*

Sobre las escenografías alusivas a los *ludi circenses* en *Calagurris*, contamos con varios fragmentos que aportan importantes datos sobre los juegos en el circo calagurritano: fechas, nombres de los duunviros, aurigas, equipos y elementos arquitectónicos del edificio circense. Así, como veremos a continuación, disponemos de un vaso casi completo recuperado en 1995 en las excavaciones del yacimiento de la Maja (Pradejón, La Rioja), fragmentos de un vaso procedentes del yacimiento de Partelapeña (El Redal, La Rioja), otro fragmento descontextualizado procedente de la "casa del oculista" en Calahorra y dos pequeños fragmentos procedentes del paraje de Quilinta (Viana, Navarra).

2.1. VASO DE LA CARRERA DE BIGAS (LA MAJA, PRADEJÓN, LA RIOJA)[6]

El vaso más completo, actualmente expuesto en el Museo de la Romanización de Calahorra, representa el desfile triunfal tras una carrera de *bigae* en el circo calagurritano (fig. 1). La escenografía de la carrera representada en la pared exterior del vaso, conserva parcialmente cuatro *bigae* con el nombre del vencedor de la carrera, los aurigas y la facción. La que encabeza el desfile, con el vencedor y su equipo, *THERE(us·) PRASINI* (facción verde) portando corona y palma como símbolos de la victoria; la segunda con el auriga *BLASTVS·VENETI* (facción azul) con túnica corta, casco y látigo bífido;

1. Garrido 2002, 91-104.
2. Mínguez 1989 y 2008.
3. Mayer 2013, 277.
4. González *et al*. 1996, 56-57; Mínguez 2008, 191; García 1984, 201-205.
5. Gil 1992 y 1997.
6. González *et al*. 1996, 57; Garrido 2002, 155-157; Mínguez 2008, 185.

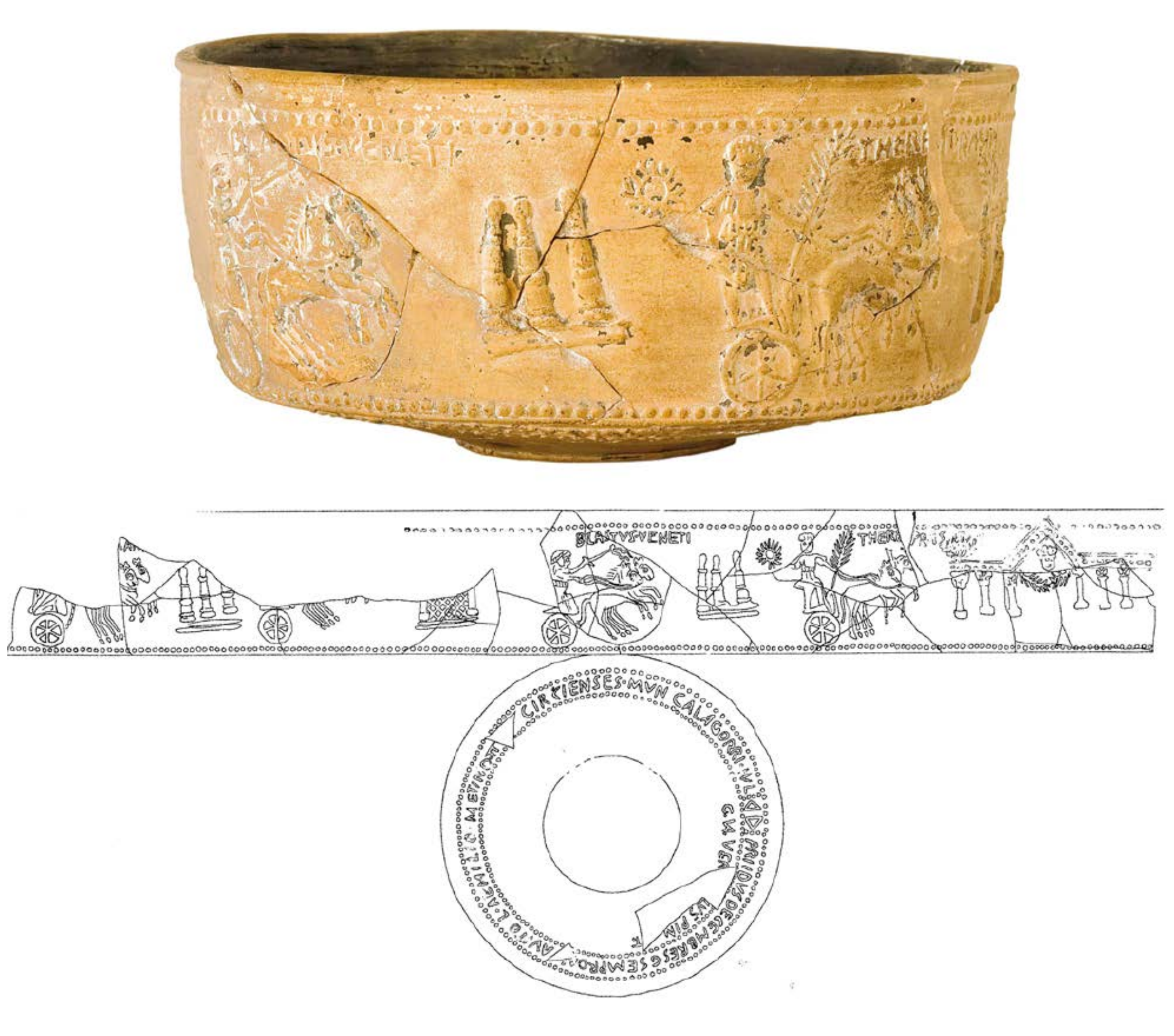


Figura 1. Vaso de la carrera de bigas procedente de la Maja (Pradejón, La Rioja). Museo de la Romanización de Calahorra, nº inventario 11.661, Museo de La Rioja. Fotografía: P. Calleja, dibujo: Marisol Crespo.

y después parcialmente, las dos *bigae* restantes, de las que faltan los nombres de los aurigas y las facciones a las que representaban (*russata*, roja y *albata*, blanca). Sobre el carro que cierra el desfile, solo conserva una letra del epígrafe *(…A…).*

La escena se completa con elementos arquitectónicos correspondientes al circo. Por un lado, se encuentra una estructura que interpretamos con la esquematización de los *carceres*, en la que se distinguen seis columnas con basas y capiteles, rematadas por un entablamento en cuyo extremo figuran dos palmas y en el centro un frontón triangular, la tribuna, con la figura del *editor ludorum* tal y como se representa en otros modelos iconográficos[7]. Si es correcta la interpretación, solo se representarían cuatro *carceres*, correspondiendo el espacio central a la *porta pompae*, sobre la que se sitúa la tribuna. En ese caso ¿tenía el circo de *Calagurris* solo cuatro celdas de salida, una por equipo, o es una esquematización del autor adaptándose al espacio escenográfico del vaso? Las dimensiones del circo calagurritano, permitían disponer de las canónicas doce celdas de salida, si bien no todos los circos disponían de ellas[8]. Además de los *carceres*, también se representan elementos característicos de la *spina*: las *metae*, con basa y tres cuerpos de columnas decrecientes y una *aedicula*, conservada parcialmente con columnas en los extremos, sobre basas.

7. Humphrey 1986, 145-147, fig. 65 y 68; Jiménez 2003, 37 y nota 21.
8. Un ejemplo en el mosaico de Gerona, donde se representas tres *carceres* a cada lado de la *porta pompae*. Patiño 2014, 17 y fig. 9.

Como hemos visto, una de las características en las cerámicas de paredes finas de Verdulo, es la epigrafía alusiva a la escena desarrollada. Así, en este vaso, en el espacio por debajo de la carena, además de llevar la habitual firma de Verdulo: *G(aius)·VAL(erius)·VER[dul]LVS PIN[gi]T*, conserva la inscripción donde hace referencia a los *ludi*: *PRI(die) · IDVS · DECEMBRES · G(aio) · SEMPRON[io] AVITO · L(ucio) · AEMILIO · PAETINO · II[vir(is)·] CIRCIENSES · MVN[icipium] · CALAGORRI · IVL(ia)*, es decir, un 12 de diciembre, siendo magistrados los duunviros Gaio Sempronio Avito y Lucio Emilio Petino, tienen lugar los juegos circenses en el municipio calagurritano, en un año hoy por hoy indeterminado, pudiendo coincidir con cualquier festividad del calendario romano o ser unos *ludi* que preceden a los *Saturnalia* del 17 de diciembre, o incluso ser festejos de tradición local, muestra de evergesía por parte de Avito y Petino[9].

2.2. FRAGMENTO DEL VASO CON CARRERA DE CUADRIGAS (SOLAR DEL OCULISTA, CALAHORRA, LA RIOJA)[10]

Este fragmento, descontextualizado, procede de una escombrera tras el vaciado del solar a comienzos de los años 90 ubicado en avenida de la Estación núm. 12 de Calahorra y es de similar tipología a la producción de paredes finas de Gaio Valerio Verdulo (fig. 2). En él se representa una carrera de *quadrigae* de la que solo se conserva la parte delantera de los caballos y, parcialmente, un interesante edificio con seis columnas sobre basas rematadas en arcos de medio punto y entablamento sobre el cual hay dos palmas. Según Jiménez Sánchez correspondería con un templete en la *spina* del circo[11], y González Blanco lo relaciona con los *carceres*[12], difiriendo notablemente, en este caso, con la representación del vaso del yacimiento de la Maja, con la carrera de *bigae*. Es aventurado querer interpretar un motivo incompleto, pero descartamos que la imagen corresponda con los *carceres* porque se trata de un elemento secundario en la escenografía del vaso, que de completarse con la *porta pompae* y las otras celdas de salida ocuparía una longitud excesiva, restando protagonismo al desfile triunfal; ¿puede ser la representación del *pulvinar*, la tribuna presidencial para los magistrados? Representaciones del *pulvinar* muy parecidas a este motivo tenemos, por ejemplo, sobre el mosaico de Luni o en el plano sobre mármol del Circo Máximo en Roma[13].

Al igual que el resto de la producción cerámica de Verdulo, también este fragmento conserva en su parte inferior, por debajo de la carena, un epígrafe incompleto que nos aporta la fecha de la carrera, 29 de agosto, de un año indeterminado: *(…)PRIMA·IIII· K(alendae)·SEPTEMBRES·(…)*.

2.3. VASO DE PARTELAPEÑA (EL REDAL, LA RIOJA)[14]

Los fragmentos de este vaso fueron recuperados en las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el yacimiento de Partelapeña, término municipal de El Redal (La Rioja). Pertenecen a un vaso de la misma tipología que los anteriores, donde se representa el desfile triunfal tras una carrera de *quadrigae*

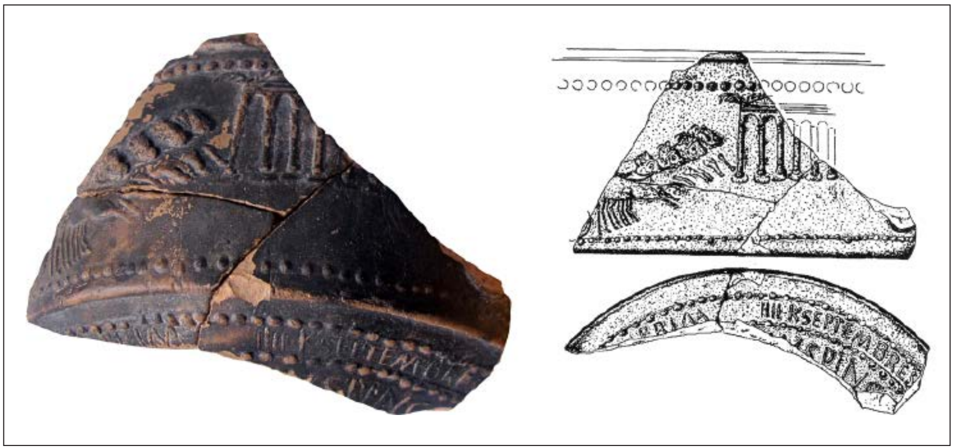


Figura 2. Fragmento de carrera de cuadrigas procedente de Avenida de la Estación 12 (Calahorra, La Rioja) (fotografía: Francisco Javier Jiménez, dibujo: José Luis Cinca).

9. Mayer 1998, 189; Jiménez 2003, 38-39.
10. González 1995, 251-254.
11. Jiménez 2003, 34.
12. González *et al.* 1995, 253.
13. Mosaico de Luni, vid. Humphrey 1986, 81, 123 y fig. 55, fig. 35b. *Pulvinar* con seis columnas en el Circo Máximo, vid. ib. 118-121, fig. 53 y 54; restitución del detalle en p. 81 y fig. 35a.
14. Mínguez y Álvarez 1989, 58-60, lámina II; Jiménez 2003, 39-40.

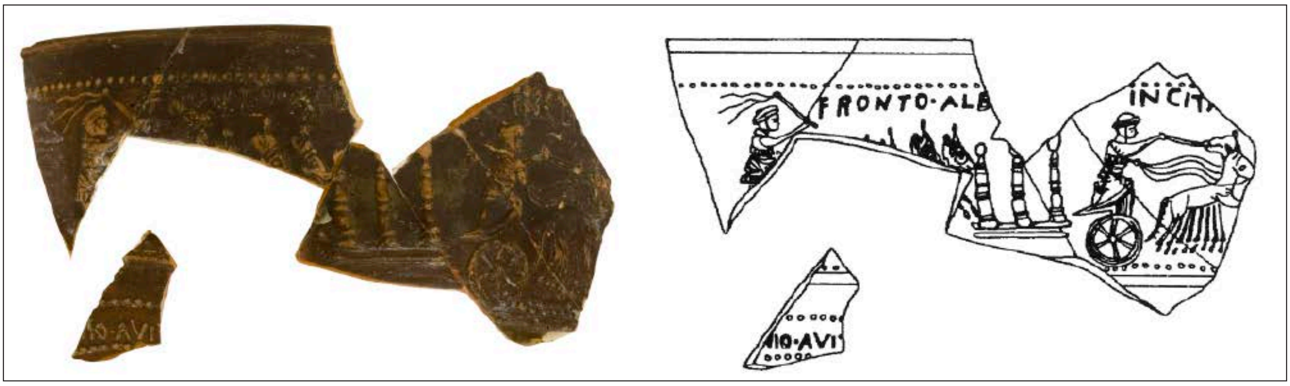


Figura 3. Fragmento de carrera de cuadrigas procedente del yacimiento de Partelapeña (El Redal, La Rioja). Museo de La Rioja, nº inventario 9384 (fotografía: José A. Tirado, dibujo: José Antonio Mínguez, Pedro Álvarez).

de la que se conservan parcialmente dos de las cuadrigas y los aurigas con látigo trífido y las riendas que dirigen los caballos, sujetas a la cintura (fig. 3). Los aurigas visten túnica corta y cubren la cabeza con casco y se aprecian los penachos en la cabeza de los caballos. Entre ambas cuadrigas conservadas, se dispone de una de las *metae*, siendo el punzón similar al vaso de la Maja con basa y tres columnas decrecientes.

Como complemento al desfile, se conservan los nombres de dos aurigas: *FRONTO·ALB(ati,-atae)* por la facción blanca e *INCITA(tus---)*, del que no se puede determinar su equipo.

También, como es habitual, debajo de la carena conserva parcialmente el epígrafe donde se daría a conocer el motivo de la carrera, fechas y duunviros pero solo se ha conservado parte del nombre del duunviro: *(Gaio Sempro)NIO·AVI(to)*, que también figura en el vaso de la Maja compartiendo duunvirato con Petino, pero correspondiente a otro modelo distinto, porque en este caso la carrera es de cuadrigas y en el de la Maja, como ya hemos visto, es de bigas.

2.4. OTROS FRAGMENTOS CON REPRESENTACIÓN DE ESCENAS CIRCENSES EN LA PRODUCCIÓN DE VERDULO

Entre los fragmentos recuperados en superficie, atribuibles a la producción de Verdulo, dos de ellos corresponden a vasos que hacen alusión a las carreras de carros, que entendemos por similitud con el resto de la producción y su significado, celebradas en el circo calagurritano.

Un primer fragmento pasado de cocción conserva en dos líneas, bajo la línea de perlas y el borde, parte de un epígrafe con el nombre del auriga y la facción: *BLASTVS·/ (v)ENETI·*, repitiéndose nombre y facción del vaso de las bigas de la Maja, pero siendo distinto modelo porque en este último caso, esa parte del epígrafe se ejecuta en una sola línea (fig. 4)[15].

Un segundo fragmento también pasado de cocción, si estamos como creemos ante la representación de los desfiles triunfales tras la carrera como en los casos anteriores, correspondería con una carrera de *quadrigae* de la que solo se conservan parcialmente los caballos, parte del carro, la figura del



Figura 4. Fragmento con el epígrafe *BLASTVS/(v) ENETI* procedente del yacimiento de Quilinta (Viana, Navarra) (fotografía: Luis Arazuri, dibujo: Eliseo Gil).



Figura 5. Fragmento con carrera de cuadrigas procedente del yacimiento de Quilinta (Viana, Navarra). (fotografía: Luis Arazuri, dibujo: Eliseo Gil).

15. Gil 1997, 447 y fig. 20: Gil 1992, 219 y fig. 3.

auriga con látigo y casco, así como las riendas[16], y también, sobre la figura de los caballos, el arranque de dos columnas sin que se pueda precisar, dada su parcialidad, a qué elemento del circo corresponde. No se conserva el epígrafe (fig. 5).

3. CONCLUSIONES

Calagurris Iulia, tras su promoción jurídica en el último cuarto del siglo I aC., se dotó de un urbanismo acorde a su importancia como *municipium* de derecho romano en el valle medio del Ebro. Entre esos elementos urbanos, contó con un edificio dedicado a la celebración de espectáculos circenses ubicado en la zona más septentrional de la ciudad, en el actual paseo del Mercadal y aledaños.

Las cerámicas de paredes finas con decoración a molde de Gayo Valerio Verdulo son un documento excepcional y único para el conocimiento de la celebración de *ludi circenses* en *Calagurris* e *Hispania*, mostrando una escenografía más propia de representaciones musivarias que de soportes cerámicos, con elementos del circo que aun siendo icónicos, pueden ser esquematizaciones de estructuras y elementos del propio circo calagurritano. La epigrafía, como complemento en la decoración de estos singulares vasos, nos ha permitido conocer el nombre de aurigas y facciones siendo *Thereus* vencedor de una de las carreras por la facción verde, fechas como las del 12 de diciembre y 29 de agosto, de años hoy por hoy indeterminados y el nombre de los magistrados Gaio Sempronio Avito y Lucio Emilio Petino, bajo cuyo duunvirato se celebraron *ludi circenses* en el municipio calagurritano.

BIBLIOGRAFÍA

Garrido Moreno, J. (2002). “El alfar de La Maja y *G. Valerius Verdullus*: un reflejo único de la romanidad de Calagurris”, en *Así era la vida en una ciudad romana: Calagurris Iulia*, Calahorra, p. 91-104.

Garrido Moreno, J. (2002). “Ocio y espectáculos: los *ludi calagurritani*”, en *Así era la vida en una ciudad romana: Calagurris Iulia*, Calahorra, p. 151-166.

Gil Zubillaga, E. (1992). “Producciones del alfarero *G. Val. Verdullus* en Viana”, *Príncipe de Viana*, Anejo 14, Pamplona, p. 217-228.

Gil Zubillaga, E. (1997). “La cerámica de paredes finas con decoración a molde de Viana (Navarra). Las producciones de *G. Val. Verdullus* y su problemática. Estados de la cuestión”, *Isturitz*, 8, p. 427-466.

González Blanco, A. (1995). “La epigrafía del alfar de La Maja (Calahorra, La Rioja). Perspectivas de la romanización a comienzos del Imperio. Más datos sobre la enigmática figura de Gayo Valerio Verdullo”, en *Roma y el nacimiento de la cultura epigráfica en Occidente*, Zaragoza, p. 239-249, con apéndice a cargo de González Blanco, A.; Jiménez, F. J. y Cinca Martínez, J. L.: “Un nuevo testimonio de juegos circenses, también del ceramista *Gaius Valerius Verdullus*”, íbidem, p. 251-254.

González Blanco, A., *et al*. (1996). “El alfar de La Maja, dimensiones insospechadas. Campaña de julio de 1995”, *Estrato*, 7, p. 49-64.

Humphrey, J. H. (1986). *Roman circuses, arenas for chariot racing*, Londres.

Jiménez Sánchez, J. A. (2003). “Interpretación de vasos con motivos circenses procedentes de Calahorra”, *Kalakorikos*, 8, p. 31-46.

Mayer Olivé, M. (1998). “Propuesta de lectura para el vaso de los circienses del alfar de la Maja”, *Kalakorikos*, 3, p. 187-192.

Mayer Olivé, M. (2013). “Elementos literarios e iconográficos en algunos ejemplos de la cerámica de *Gaius Valerius Verdullus* de La Maja (Pradejón, La Rioja)”, en *Ex officina. Literatura epigráfica en verso*, Sevilla, p. 275-301.

Mínguez Morales, J. A. (1989). “La producción de paredes finas con decoración a molde del ceramista *Gaius Valerius Verdullus* y su difusión por el valle del Ebro”, en *Actes du Congrés de Lezoux*, SFECAG, p. 181-189.

Mínguez Morales, J. A. (2008). “*Gaius Valerius Verdullus* y la fabricación de paredes finas con decoración a molde en el valle medio del Ebro. Veinte años después”, en *Actes du Congrés de L'Escala-Empúries*, SFECAG, p. 181-194.

Mínguez Morales, J. A.; Álvarez Clavijo, P. (1989). “Las cerámicas de paredes finas procedentes del yacimiento de Partelapeña (El Redal, La Rioja)”, *Berceo*, 116-117, p. 49-63.

Patiño Bartomeu, C. (2013-2014). “El mosaic romà de les curses de circ de Bell-lloc del Pla (Girona). Alguns interrogants historicoartístics”, *Locus Amoenus*, 12, p. 9-28.

16. Gil 1997, 452 y fig. 31; Gil 1992, 222 y fig. 14.

UN MOLDE CERÁMICO CON ESCENA DE *LUDI CIRCENSES* HALLADO EN EL BARRIO DEL FORO DE *CARTHAGO NOVA*

Jaime Vizcaíno, *Universidad de Murcia*
José Miguel Noguera, *Universidad de Murcia*
María José Madrid, *Universidad de Murcia*

INTRODUCCIÓN

El molde apareció en el interior de la habitación nº 3 de la *insula* IV del Barrio del Foro de *Carthago Nova* (fig. 1). Dicha habitación se ubica en el extremo noreste de esta manzana, contigua al *cardo* que la separa de la *insula* II, sede de un posible *Iseion* (Noguera y Madrid 2014, 40-41)[1].

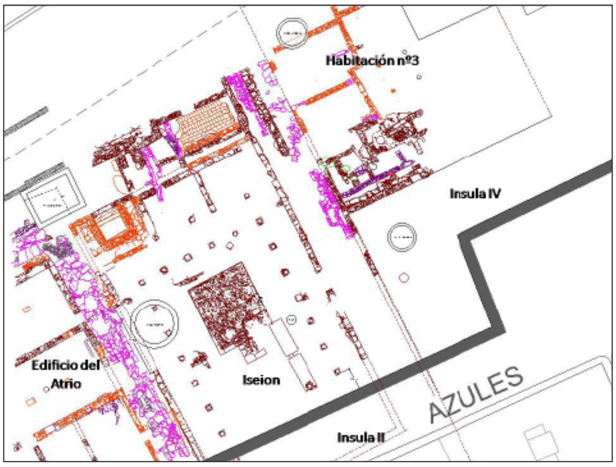


Figura 1. Planta de las *insulae* I, II y IV del Barrio del Foro. En esta última se aprecia la habitación nº 3, lugar de hallazgo del molde.

A pesar de que la intensa dinámica ocupacional del sector ha hecho mella en la conservación de las estructuras, es posible reconstruir su configuración original[2]. Así, se aprecia la disposición de una serie de estancias rectangulares en torno a un patio central porticado, construido en torno al cambio de era o comienzos del siglo I. En esencia, este diseño planimétrico parece apuntar a su carácter residencial. Con todo, la icnografía o su ubicación estratégica no descartan que se trate de una *schola*. En este orden de cosas, el depósito material, nutrido sobre todo por los vertidos que acompañaron el abandono del edificio, no permite dilucidar su función prístina. Precisamente, el molde presentado se halló en uno de los contextos de vertido que obliteraron el edificio tras su derrumbe. El depósito incluye algunos de los envases más característicos del repertorio vascular de mediados del siglo III, como cazuelas y tapaderas norteafricanas (tipos Lamboglia 9A, 10A, 10B y Ostia III 267A y 267B), o los platos en *Terra Sigillata* Africana C, Hayes 48B y Hayes 50A, cuyas cronologías se sitúan, respectivamente, entre *c.* 260-320 y *c.* 230/240-325. Se trata, con ello, de una datación muy similar a la que arrojan otros moldes hispanos, como los de *Ilici* o *Caesaraugusta*, también fechados a partir de mediados del siglo III (Tendero y Ronda 2014, 283-284; Aguarod 2015, 87).

ANÁLISIS DEL MOLDE[3]

El ejemplar (MOL15 35725-815-1) se encuentra fracturado en dos fragmentos, pertenecientes a una misma valva, cuya cara interna presenta decoración en negativo (fig. 2). Se trata de uno de sus extremos, así como del fragmento que iría junto a este, ocupando la parte central del molde. Ambos restituyen una longitud de *c.* 13,5 cm., poco más de la mitad del objeto original[4].

1. Actualmente, siguen en marcha los trabajos de excavación, conservación y musealización del Parque Arqueológico del Molinete, financiados por la Fundación Repsol, y con el soporte de la UMU.
2. De hecho, el estudio de la pieza se enmarca en el proyecto de I+D+i "*Exemplum et spolia.* El legado monumental de las capitales provinciales romanas de *Hispania.* Perduración, reutilización y transformación en *Carthago Nova, Valentia* y *Lucentum*" (HAR2015-64386-C4-2-P).
3. Su estudio se ha visto favorecido gracias a las labores de fotogrametría y positivado tridimensional por parte de uno de los miembros del equipo, el topógrafo J. G. Gómez Carrasco, a quien agradecemos su amable colaboración. De la misma forma, estamos en deuda con los miembros responsables de las labores de inventario, las arqueólogas M. J. Conesa y M. Vidal.
4. Floriani 1954, 94; Pasqui 1906, 370-371; y Deneauve 1986, 142.



Figura 2. Interior del molde bivalvo, donde se aprecia la peana y el friso decorativo en negativo (J. G. Gómez Carrasco).



Figura 3. Vista en perspectiva de la superficie del molde, con el mamelón de prensión (J. G. Gómez Carrasco).

El fragmento intermedio cuenta con el perfil completo, ayudando a calcular la morfología y tamaño del positivo. Así, se puede determinar una altura máxima de 10 cm., en tanto su desarrollo es cóncavo, con una anchura de base de *c.* 5,5 cm. Esta última, que carece de fondo por razones utilitarias, se levanta sobre peana. Las extremidades son ligeramente divergentes, rematándose en un borde de tipo plano rectangular. En la parte superior dicho borde alcanza su anchura mínima, con 1 cm., en tanto se engrosa hacia la peana, donde se sitúa c. 1,8 cm.

En la cara exterior (fig. 3) existe un mamelón cilíndrico destinado a las labores de prensión para obtener el positivo o agarrar el cordel que ataría las dos valvas.

La pieza está manufacturada en cerámica común, a diferencia de un limitado número de paralelos realizados en *sigillata*. En concreto, se ha empleado una arcilla bien diluida de color beige claro en la que, a nivel macroscópico, no se distinguen apenas desgrasantes o inclusiones de interés. Dichas características abogan por su origen alóctono.

Así las cosas, el ejemplar se integra en la categoría de moldes cerámicos bivalvos con decoración figurada, ampliamente documentados en el norte y centro de Túnez entre finales del siglo II y primera mitad del siglo III, con un *floruit* en el primer tercio de esta última centuria (Bonifay 2004). Se les ha denominado "*kuchenformen*", apostando por su interpretación como moldes de pastelero (Salomonson 1972). El caso es que, al carecer de fondo, éste sería utilizado para introducir de forma ágil la pasta alimenticia, que solidificaría en el interior de las dos valvas, contenida por un cierre perecedero (Excoffon y Lemoine 2008).

Tales moldes suelen reproducir escenas de espectáculo como luchas de púgiles, *ludi* gladiatorios o, como en nuestro caso, una competición circense. No faltan, con todo, otra serie de motivos, especialmente zoomorfos.

De forma concreta, estas matrices bivalvas pertenecen a la tipología de *Reliefbilder*, individualizada por W. Salomonson (1972) y, a su vez, al grupo B, de morfología cuadrangular, definido por M. Bonifay (2004). Este último tipo aglutina las escenas de *ludi circenses*, con sendos ejemplares de *Volubilis* y Timgad. Igualmente, a los hallazgos del norte de África, lugar donde habrían de radicar algunas de sus *figlinae*, hay que unir su presencia en Francia, Austria, Italia o Grecia.

En *Hispania* solo conocemos dos moldes de tema circense: el de *Ilici* y este otro de *Carthago Nova*[5]. Existen, con todo, otros *kuchenformen* con motivos como el lepórido de *Caesarugusta* (Aguarod 2015). En los últimos años, de hecho, la investigación española ha avanzado en el estudio de esta serie de objetos[6].

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

La pasión por los *ludi circenses*, transmitida por autores como Juvenal (*Satyr.* VI), Plinio (XXIX, 9) o Dion Casio (LXI, 6), hizo de ellos un tema de especial fortuna en las artes[7]. Nuestros moldes, a pesar

5. Tendero y Ronda 2014. Igualmente, vid. la comunicación presentada en estas mismas actas.
6. Bustamente *et al.* 2014.
7. Nogales y Sánchez-Palencia 2002. Acerca de las evidencias hispanas, sobre todo musivas, Blázquez 2002.



Figura 4. Positivado del molde mediante tratamiento fotogramétrico (J. G. Gómez Carrasco).



Figura 5. Positivado del molde mediante tratamiento fotogramétrico en textura neutra (J. G. Gómez Carrasco).

del marcado esquematismo propio de estos productos "menores", se muestran prolijos en detalles, reproduciendo los convencionalismos iconográficos extendidos a partir de época augustea (Humphrey 1986, 176-179).

En nuestra pieza (fig. 4-5) se plasma el instante culmen de la carrera, aquel en el que el auriga vencedor, después de traspasar la *alba linea*, encara su vuelta triunfal, dejando tras de sí al auriga derrotado, que le sigue de cerca, apenas superando la *meta secunda*. Resulta, pues, notable, la adecuación narrativa al marco, de forma que la *meta* coincide con la extremidad del objeto.

A pesar del estado de conservación, la perspectiva escenográfica permite descartar la existencia del *pulvinar*, cobijo de autoridades como el *editor muneris*.

En conjunto, frente a cuanto ocurre en otros paralelos, se trata de un tema que no busca tanto insistir en el dramatismo de la competición, plasmando los frecuentes *naufragia*, como sí exaltar la idea del triunfo y del auriga laureado. Interesa destacar tales factores, dimensiones del soporte y elección del tema, en tanto ellos son los que explican el recurso a un lenguaje decorativo sintético. En efecto, dado que el mensaje se focaliza en torno a la idea de victoria, no hay una voluntad de recrear fidedignamente el circo, "sintetizado" en hitos de especial simbolismo.

En estas coordenadas, la escena aparece captada desde uno de los lados mayores de la *arena*, de forma que es posible apreciar el *euripus* o *spina* central que la vertebra. Ocultada por las *quadrigae*, de la barrera se plasma únicamente de izquierda a derecha, desde la *meta secunda* al obelisco central. Por otro lado, dado que dicha *meta* se emplaza junto al borde la pieza, cerrando el paño ornamental, se omiten los *carceres* y la *porta pompae*. No sabemos, en cambio, pues se ha perdido esa parte, si el molde incluyó el extremo al que se dirige nuestro *agitator*, la *porta triumphalis*, tan idónea en el léxico triunfal.

Parece que el friso decorativo tampoco incluiría elementos "secundarios" ya humanos o arquitectónicos, al modo de los *sparsores* o las *ovaria*. Antes bien, la narrativa sintética prescinde de tales complementos en aras de concentrar su atención y, por tanto, un mayor detallismo, en los símbolos más específicos del *euripus*, *meta* y obelisco (Golvin y Fauquet 2001). Así, en el extremo distinguimos los dos conos dispuestos sobre la plataforma curvilínea que han perdido únicamente su remate. Ambos muestran su cuerpo circundado por anillos, al modo de numerosos paralelos escultóricos (Humphrey 1986, 138, 255-259 y 417, fig. 59 y 195). Resulta llamativo, con todo, que solo sean dos y no tres los conos representados, según el arquetipo.

En el caso del obelisco, dispuesto frontalmente y no en profundidad, ha perdido también su remate, el *pyramidion*. En su pedestal observamos un motivo figurativo para el que no hemos hallado paralelos en terracotas similares al modo de las placas Campana (Tortorella 1981). Posiblemente se trate de una suerte de palmeta estilizada, aunque tampoco podemos descartar desde la hipotética evocación de motivos egiptizantes o cualquiera de las otras alegorías típicas de este soporte (Humphrey 1986, 270-272).

Comoquiera que sea, en torno al *euripus* se disponen dos *quadrigae*. De la vencedora apenas conservamos más que el trofeo del *agitator*, una palma. Su cuerpo, en cambio, se encuentra prácticamente perdido, distinguiendo solo algunos rasgos de su rostro.

El tamaño del premio, dentro de ese léxico triunfal, se multiplica, parangonándose al del mismo obelisco. Resulta curioso, por otro lado, que sea

la mano derecha la que sustente la palma, pues en la musivaria, salvo contadas excepciones (Castellano 2002, 215), el trofeo se empuña con la izquierda, mientras que la diestra blande el látigo.

En nuestro caso, especular con el atributo que habría de ceñir su otra mano es problemático. No obstante, es sugerente que, al igual que ocurre en *terra sigillata* africana, se trate de la corona y no el látigo.

De la *quadriga* de la *factio* victoriosa solo resta, por lo demás, una de las ruedas. Su desarrollo, en cualquier caso, no debe alejarse mucho de otras obras que exaltan el tema del auriga vencedor, harto estereotipado, con mínimas variantes como la inclusión del *iubilator*.

En cuanto al auriga derrotado, se aprecia cómo sujeta la fusta, si bien su brazo se ha perdido. El carro muestra una estructura básica donde destaca el frontal, bajo el que habría de ir el timón. Todo el protagonismo pasa, en cambio, a los caballos, representados al trote, superpuestos. Éstos son objeto de retrato seriado, sin rasgo alguno que permita la discriminación entre *iugales* y *funales*.

La perspectiva elegida muestra solo una de las ruedas del carro, que cuenta con diez radios, a diferencia de los cuatro, seis u ocho que suelen mostrar las *rotae* (Nogales 2000, 80-81, XLVIII A-B).

Es patente, por lo demás, cierta precisión en la representación de la indumentaria del auriga. Así, sobre la casaca reconocemos el coselete de cuero que ciñe el tórax, o la protección de su cabeza.

En conjunto, la iconografía resulta similar a moldes como el de *Ilici*, de mediados del siglo III (Tendero y Ronda 2014, 283-284, fig. 2). No obstante, éste, al igual que su más directo paralelo, el sardo de Mariana (Bonifay 2004, 435, fig. 44.1-2), presta más atención a la recreación arquitectónica del circo.

Precisamente, la "economía de la imagen" que venimos citando, la concentración en la apoteosis central, permite señalar como paralelo más estrecho otro molde de Autun, fechado en la primera mitad del siglo III (Rebourg 1990, nº 60). En éste, de nuevo *metae* y obelisco sintetizan el edificio, destacando los competidores. Comoquiera que sea, algunas diferencias iconográficas descartan la completa identidad de las matrices.

El caso es que la iconografía de estos *kuchenformen* se ha relacionado con las grandes celebraciones del gobierno de Septimio Severo, los *Decennalia* del 202 o los *Ludi Saeculares* del 204 (Salomonson 1972, 100).

La propuesta conlleva toda una serie de implicaciones iconográficas, en tanto supone aceptar que, a diferencia de cuanto ocurre en otros soportes artísticos, este tipo de representaciones comporta solo la exaltación de la idea de victoria y su conmemoración pública, colectiva, y no la aclamación de las hazañas de un auriga concreto[8]. Y es que, a fin de cuentas, a partir del siglo II, este tipo de composiciones cerámicas no perseguiría tanto hacerse eco de las pasiones levantadas por las diversas *factiones*, como sí del binomio victoria y derrota (Ceballos 2002, 119-134).

Resulta significativo que junto al lugar donde apareció el molde, el llamado Edificio del Atrio experimente una *refectio* en la segunda década del siglo III dC. (Noguera *et al.* 2016, 129; Abascal 2016, 246), fecha próxima a la de los *Ludi Saeculares* del 204 que tanto influjo parecen tener en esta iconografía, y cuya conmemoración, cabe recordar, continuó durante los reinados de Caracalla y Geta (Humphrey 1986, 115-116).

ACERCA DE SU USO

La mayoría de autores cree que este tipo de piezas se utilizaría para moldear figuras comestibles en pasta harinosa, los llamados *crustula*, que, junto a vino o miel, se distribuirían en los *ludi publici*. Recientemente también se ha propuesto su uso para carnes de membrillo o pasta de mosto de uva (Bonifay 2004, 84). Hablamos, por tanto, de aperos de *pistrina* con los que los *pistores dulciarii* elaborarían delicias figuradas como las referidas por Petronio (*Satyr.*, 40; 60) o Marcial (*Epigr.* XIV, 222) (Bustamante *et al*. 2014).

Distintos autores han insistido en el reparto de estas confituras con motivo de los *ludi*. De hecho, como hemos visto, su iconografía se ha puesto en relación con los *Decennalia* del 202 y los *Ludi Saeculares* del 204, que incluyeron el reparto de *crustula et mulsum* (Salomonson 1972).

En el caso de *Carthago Nova*, su registro en las cercanías de un edificio destinado en época altoimperial a la celebración de actividades convivales, así como de un complejo termal dotado en el siglo II de una *popina*, contribuye a perfilar el destino funcional de estos moldes, cuyo número, por otro lado, sigue en aumento.

Hemos de recordar, a este respecto, las referencias que conocemos en *Hispania* acerca de distribuciones de comida o, incluso, banquetes, con motivo de estos espectáculos (Melchor y Rodríguez 2002, 145), al modo de otros lugares (Jones 1991, 194-196).

8. Frente a mosaicos (Blázquez 2002) o vidrios (Darder 1988).

CONCLUSIONES

Creemos pertinente insertar la pieza en su contexto sociocultural, una sociedad apasionada por los *ludi* y *furor circensis* (Plinio, *Epist.* IX, 6; Marcial, *Epigr*. X 48, 23). No en vano, en el Barrio del Foro de *Carthago Nova* otros restos documentan ese mismo fervor, como la *venatio* del peristilo de las Termas (Noguera *et al.* 2016, 237). Ambos recrearían el *topos* de la victoria en los *ludi* y la *felicitas saeculi* tan cara a la iconografía tardía.

De modo concreto, además, el molde, por cuanto entraña de confección de dulces asociados a estos espectáculos, se erigiría en un testimonio más de la consabida política de *panem et circenses* (Juvenal, X, v. 81), destinada a garantizar el consenso social y fomentar el espíritu de comunidad cívica[9].

BIBLIOGRAFÍA

Abascal, J. M. (2016). "*Titulus pictus* con la titulatura de Heliogábalo. Entre el 8 de junio y el 31 de diciembre del año 218", *Barrio del Foro Romano. Proyecto integral de recuperación y conservación*, Murcia, p. 246.

Aguarod, C. (2015). "Avance al estudio de un molde cerámico bivalvo para dulces procedente del teatro de Caesaraugusta", *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*, Zaragoza, p. 85-93.

Blanco, A. (1950). "Mosaicos romanos con escenas de circo y anfiteatro en el Museo Arqueológico Nacional", *AEspA*, XXIII, p. 127-142.

Blázquez, J. M. (2002). "La popularidad de los espectáculos en la musivaria hispana", en Nogales, T.: *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, p. 65-78.

Bonifay, M. (2004). *Etudes sur la céramique romaine tardive d'Afrique*, BAR International Series, 1301.

Bustamante, M.; Salido, J.; Gijón, E. (2014). "La panificación en la Hispania romana", en Bustamante, M.; Bernal, D.: *Artífices Idóneos: artesanos, talleres y manufacturas en Hispania*, Anejos de AEspA, LXXI, Mérida, p. 319-353.

Castellanos, A. (2002). "Mosaico de cuadriga", en Nogales, T.: *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, p. 215.

Ceballos, A. (2002). "Semblanza de los profesionales de los espectáculos documentados en Hispania", en Nogales, T.: *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, p. 119-134.

Darder, M. (1988). "Noms d'aurigues i de gladiadors en dos peces de vidre d'Empúries", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 1, p. 287-300.

Deneauve, J. (1986). "Un groupe de moules africains en terre cuite et les elements similaires decouverts en Gaule", *SFECAG*, *Actes du Congress de Toulouse*, Toulouse, p. 139-143.

Excoffon, P.; Lemoine, Y. (2008). "Les moules bivalves en terre cuite en Gaule romaine (territoire français): état des lieux", *Archéologies de Provence et d'ailleurs. Mélanges offerts à Gaëtan Congès et Gérard Sauzade*, BAP, supplement 5, p. 567-580.

Floriani Squarciapino, M. (1954). "Forme ostiensi", *ArchClass*, 6, p. 83-99.

Golvin, J. C.; Fauquet, F. (2001). "Les images du cirque, source de connaisance de son architecture? Leur importance pour la restitution des edifices de la spina", en Nogales, T.; Sánchez-Palencia, F. J.: *El circo en Hispania romana*, Madrid, p. 41-54.

Humphrey, J. H. (1986). *Roman circuses. Arenas for Chariot Racing,* Londres.

Melchor, E.; Rodríguez, J. F. (2002). "Sociedad, espectáculo y evergetismo en Hispania", en Nogales, T.: *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, p. 135-156.

Nogales, T. (2000). *Espectáculos en Augusta Emerita*, Monografías Emeritenses, 5, Badajoz.

Noguera, J. M.; Madrid, M. J. (2014). "*Carthago Nova*: fases e hitos de monumentalización urbana y arquitectónica", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 7, p. 13-60.

Noguera, J. M.; Madrid, M. J.; García, M. V.; Velasco, V. (2016). "El Edificio del Atrio: sede una hipotética corporación comercial", *Barrio del Foro Romano. Proyecto integral de recuperación y conservación*, Murcia, p. 123-129.

Noguera, J. M.; Madrid, M. J.; Fernández, A. (2016). "Placa pictórica con *venator*. Primera mitad del siglo II dC.", *Barrio del Foro Romano. Proyecto integral de recuperación y conservación*, Murcia, p. 237.

Pasqui, A. (1906). "Ostia. Nuove scoperte presso il Casone", *NSA*, p. 357-373.

Rebourg, A. (1990). "Moule bivalve", *Le Cirque romain*, Exp. Musee Saint-Raymond, Toulouse, nº 60.

Salomonson, J. W. (1972). "Römische Tonformen mit Inschriften, ein Beitrag zum Problem der sogenannten «Kuchenformen» aus Ostia, *BABesch*, XLVII, p. 88-113.

9. Veyne 1976.

Tendero, M.; Ronda, A. (2014). "Nuevos datos sobre la *Colonia Iulia Ilici Augusta* (s. II-IV dC.)", *Las ciudades de la Tarraconense oriental entre los siglos II-IV dC. Evolución urbanística y contextos materiales*, Murcia, p. 275-320.

Tortorella, S. (1981). "Le lastre Campana. Problemi di produzione e di iconografia", *L'Art Décoratif à Rome à la fin de la République et au debut du Principat: Table Ronde*, Col. École Française du Rome, 55.

Veyne, P. (1976). *Le pain et le cirque*, Paris.

UNAM DIEM IN CIRCO. ICONOGRAFÍA CIRCENSE EN LA *COLONIA IULIA ILICI AUGUSTA*

Ana María Ronda Femenia, *Fundación L'Alcúdia, Universitat d'Alacant*
Mercedes Tendero Porras, *Fundación L'Alcúdia, Universitat d'Alacant*

Entre los vestigios del yacimiento de L'Alcúdia, solar de la *Colonia Iulia Ilici Augusta*, no se han descubierto hasta la fecha evidencias constructivas de ningún edificio público destinado a los espectáculos. Las fuentes escritas tampoco hablan de ellos, si exceptuamos la mención de un *amphiteatro* entre los hallazgos arqueológicos de antiguas excavaciones realizadas "en el sitio nombrado la Alcudia" entre diciembre de 1775 y el 12 de marzo de 1776[1] (*Gazeta de Madrid* 1776, 26 de marzo, 111-114). Pero su clasificación es a todas luces errónea pues las medidas que ofrecen son extremadamente pequeñas[2] (Martín 2008, tabla 1, 192).

Sin embargo, la noticia de 1776 nos regala un primer dato sobre la iconografía circense en la *colonia*: "15. Una cornerina [cornalina] en que están gravados [sic] una quadriga (*) carro de dos ruedas tirado de cuatro caballos; y también el tiro de éstos" (*Gazeta de Madrid* 1776, 26 de marzo, 113). A este antiguo entalle –encontrado hace ahora 240 años– se ha unido también otro ejemplar de cornalina color rojo sangre grabado con una *biga*, que formaría parte de un anillo (fig. 1), y que ha sido encontrado durante el verano de 2016, dentro de las excavaciones docentes que realizamos en la Fundación L'Alcúdia. Esta joya apareció en un estrato asociado a las Termas Occidentales de *Ilici*, en el sector 5B, en un contexto de amplia cronología[3] interpretado en el estado actual de las investigaciones como los restos de la terrera de una excavación practicada en 1890[4]. La pequeña pieza, de apenas 1 cm^2, representa el perfil de una *biga* con dos caballos que adornan su testuz con ramas victoriosas esquematizadas o cruces. El auriga cabalga sobre el carro ligeramente inclinado y con las piernas entreabiertas para estabilizarse, postura que coadyuva a conseguir más velocidad en el desplazamiento. Con el brazo derecho, elevado por encima de su cabeza, fustiga a los caballos con un látigo para que galopen. Se protege la cabeza con un característico casco de cuero que semeja un sombrero de ala, y en su talle lleva un cinto ancho que le sujeta a los caballos mediante el manojo de riendas, las que aferra con su mano izquierda para dirigir el movimiento de ambos rocines. Toda la escena se desarrolla sobre un pequeño carro del que se representó la rueda izquierda, dotada de cuatro radios en cruz, y una pequeña plataforma en



Figura 1. Dibujo y fotografía del entalle de cornalina grabado con una biga a la carrera (Foto Fundación L'Alcúdia; dibujo Susana Soler y Estefanía Moreno).

1. Estas excavaciones fueron practicadas por "…algunos curiosos de la opinión de aquellos Antiquarios que creen exîstió [sic] la antigua *Ilice* ó *Ilici* en el sitio nombrado la Alcudia…" (*Gazeta de Madrid* 1776, 26 de marzo, 111-112).
2. Fue P. Reynolds quien sugirió la posibilidad de que esta estructura descubierta en 1776 fuera una balsa de forma elíptica, y no un anfiteatro: "...as the measurements correspond exactly" (1993, 62). El argumento de peso está fundamentado en las dimensiones y en la forma, coincidentes con la *piscina* oval (de 28 m. de larga x 18 m. de anchura) descubierta (o redescubierta) a mediados del s. XIX y que Aureliano Ibarra describe, sita al oeste de L'Alcúdia, en tierras del Sr. Vidal (Ibarra 1981, 171-172). R. Lorenzo recoge esta misma teoría en su reciente tesis doctoral (2016, 70-71; 2017 e/p).
3. Paralelos aparecidos en excavaciones y fechados son los menos, ya que estos objetos de adorno personal suelen formar parte de los fondos antiguos de los museos, pues son hallazgos descontextualizados. Sin embargo, el entalle de un ágata con cuadriga y auriga aparece datado a mediados del siglo I dC., en un lugar alejado como el yacimiento castreño de Castro de Vigo, en Euskadi, indicando el nivel de romanización en aquellas tierras (Hidalgo 1987, 132).
4. Excavación realizada por P. Ibarra en la que descubrió el *caldarium*, *tepidarium* y varias estructuras del complejo termal (Abad 2012).

forma de "L" que es el vehículo en sí. El hallazgo de entalles en el yacimiento es una constante desde antiguo, pues casi siempre aparecen en las descripciones de materiales y destacan, especialmente, por su abundancia[5]. Los relacionados con la iconografía circense ilicitana representan, hasta el momento, a un auriga en su carro durante la acción de la carrera, bien sea en una *biga* o en una *quadriga*, remarcando quizás la idealización de estos deportistas de la antigüedad, cuya fama llevó a incluirlos como un motivo en objetos de uso privado o personal.

El segundo de los elementos estudiados pertenece a los fondos del Museo Monográfico de L'Alcúdia (nº de referencia LA-3418). Se trata de un sello fabricado con un yeso compacto y de acabado muy endurecido que recuerda, por la tosquedad de su anverso, a algunos sellos de las ánforas (fig. 2)[6]. Como en los casos de las gemas precedentes, en una de sus caras también representa esa misma temática personificada en la figura del auriga sobre el carro. La escena quedó impresa al ser presionada sobre la superficie blanda del yeso. Se trata de un objeto incompleto, del que no sabemos realmente cuál era su función y del que tampoco hemos encontrado paralelos, de tendencia cuadrangular fijada por un borde remarcado con un ligero resalte. Inserto en el espacio que enmarca el reborde, se imprimió en negativo el motivo circense de un carro con auriga que lleva una palma en la mano izquierda, mientras que el brazo derecho se eleva portando una fusta de la que solo se aprecia el mango. La cabeza parece cubierta por el típico casquete de cuero con ala. Va montado en un carro con ruedas de ocho ejes. Del tiro, únicamente se conservan la cola y dos de las patas traseras de uno de los caballos, en actitud de movimiento. El resto de la composición está perdida, por lo que no sabemos si se trataba de una *quadriga* o de una *biga*.

En cualquier caso, la escena representa a un auriga ganador sobre el carro, con la palma de la victoria, alzando la fusta para saludar al público en el momento de dar la vuelta de honor tras su triunfo en la carrera. A pesar de carecer de paralelos formales de esta matriz, sí que abundan los paralelos iconográficos de su escena, habitual sobre todo en los mosaicos del siglo IV dC. Varios son los ejemplos, como el cuadro del MAN con auriga y *iubilator* procedentes de la *Casa Massini* de Roma (Blázquez 1974, 20) en el que el auriga tiene idéntica postura sobre el carro y la colocación del cuerpo, mucho más erguido que en el ejemplo del entalle de la cornalina analizada anteriormente, hace referencia al paseo triunfal, más lento y ceremonioso, que se presta a la exhibición y al saludo. En idéntica actitud se muestra el auriga del emblema central del mosaico de la Villa de El Val de Alcalá de Henares, que está datado en época de la tetrarquía e inicios del siglo IV (Rascón *et al.* 1993, 328), datación que coincide con el momento de auge de este tipo iconográfico, de gusto y procedencia norteafricana. La simbología del *victor* parece enraizarse profundamente con la política y con el poder imperial, iniciándose en estas fechas y perdurando hasta época bizantina, definida incluso como "hipomanía" por J. C. Balty (Ripoll 1990, 318). Estos datos nos hacen reflexionar sobre el uso de la matriz-sello de *Ilici* ya que podrían ser varias las posibles interpretaciones, o bien relacionadas con la probable estampación de productos destinados a ser consumidos durante los *ludi circenses*, o bien que con él se hiciera alusión a su propietario que, de algún modo, podría relacionarse con los espectáculos. Si inferimos la datación propuesta para sus paralelos iconográficos a esta pieza descontextualizada de *Ilici*, ambas hipótesis podrían cobrar fuerza, pues los últimos estudios y revisiones realizados de los flujos comerciales de la colonia durante los años finales del siglo III e inicios del IV (Tendero y Ronda 2014b, 293-298 y fig. 9), muestran un cierto esplendor comercial con la llegada de productos de un amplio mercado y que se corresponden con un *floruit* de las *uillae* periurbanas, muestra de la existencia de una oligarquía poderosa tan del gusto de estos entretenimientos. No obstante, no podemos descartar que sea simplemente un repertorio con escenas recurrentes que se ponen de moda en todo el Imperio[7].

El tercer y último elemento del estudio es una pieza, ya clásica, de las vitrinas del Museo Monográfico de L'Alcúdia: un molde de pastelero (nº referencia LA-2927) con una escena de carrera en el circo (fig. 3)[8]. Lo componen dos fragmentos individualizados que encajan formando la unidad de la pieza. De las dos partes, la más completa está reconstruida con cinco fragmentos que pegan entre sí. Se trata de una terracota de pasta dura y bien cocida, de color ocre, sin apenas intrusiones. Presenta

5. "...los camafeos y otras piedras grabadas, que debieron estar engarzadas en sortijas ú [sic] otra clase de joyas, y las cuales, parece imposible que se encuentren en tanto número... esa profusión sirve para indicarnos, que ruinas tan ricas, no podían corresponder á [sic] un pueblo cualquiera, sino à un pueblo como Illici" (Ibarra 1981, 148-150).

6. Agradecemos a Vicent Sevila la composición gráfica realizada sobre esta matriz.

7. A día de hoy, explicación más razonable dada la inexistencia arqueológica de un circo en la colonia ilicitana.

8. Nuestro agradecimiento a Zaida García, Estefanía Moreno, José Antonio Cañadilla (Grupo Ilici UPA) y a Vicent Sevila, por su colaboración en la documentación gráfica de esta pieza.



Figura 2. Anverso y reverso de la matriz de yeso endurecido (LA-3418) que representa al auriga vencedor. Molde de yeso realizado por A. Ramos de la matriz (Foto Fundación L'Alcúdia; montaje Vicent Sevila).

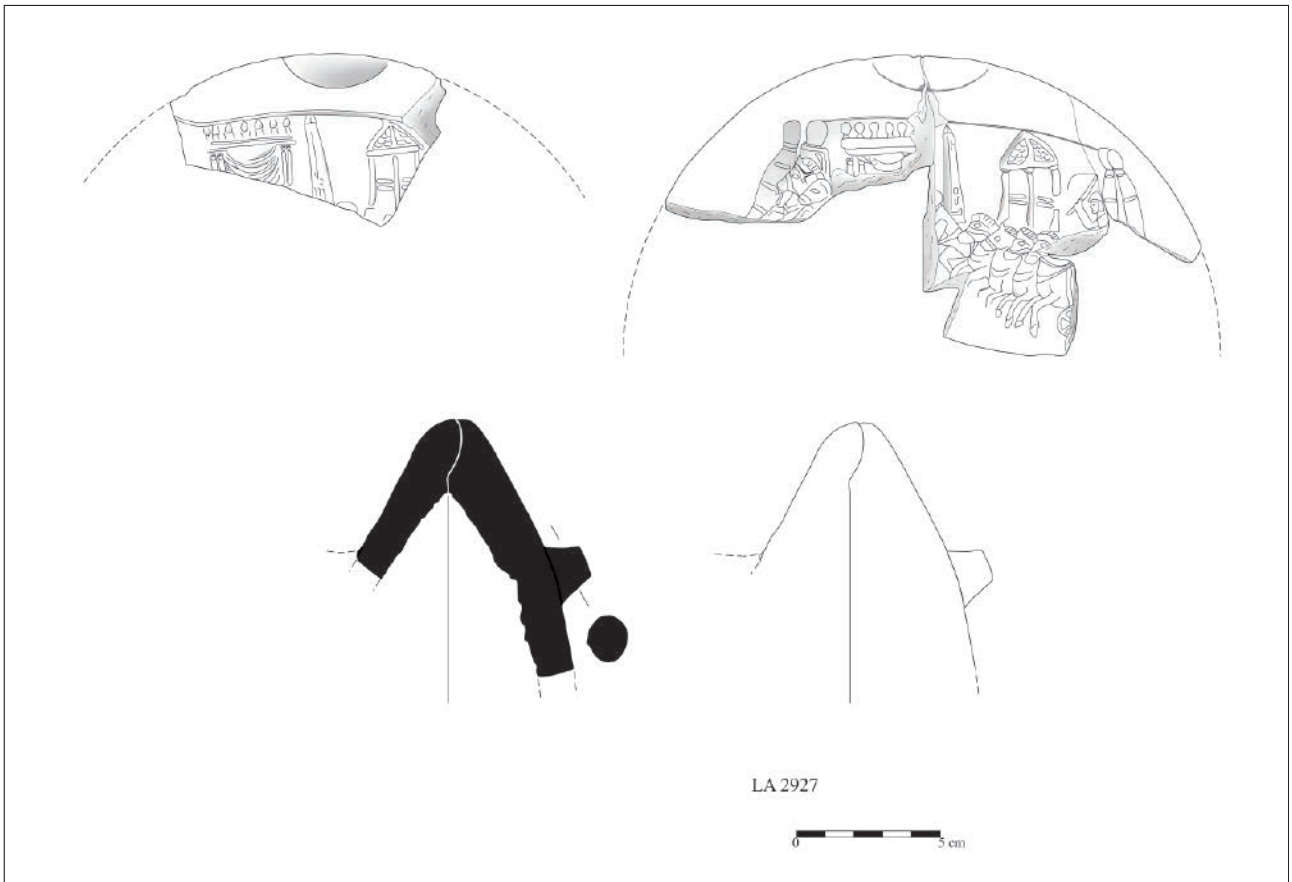


Figura 3. Dibujo y sección del molde de pastelero (LA- 2927) con escena de la llegada a *meta* de dos cuadrigas durante los *ludi circenses* (Dibujo de E. Moreno y M. Tendero).

un tratamiento alisado en la superficie externa en la que se conserva uno de los pivotes asideros y el arranque de otro. Por el interior, posee una impresión centrada respecto al borde, dejando una banda lisa que encuadra la escena y sirve al mismo tiempo como base del acople entre las dos valvas. Ambos fragmentos encajan entre sí a partir de una protuberancia en positivo y negativo respectivamente que cierran de forma hermética las dos conchas del recipiente, proporcionando en su interior un molde con forma semilenticular, impreso por ambos lados, con escenas de cuadrigas y elementos escénicos característicos de la barrera del circo.

Las dos matrices, que darían como resultado un dulce de unos 12 cm de largo y 9 cm de altura máxima y de anchura en su base plana[9], repiten idéntica

9. Según refiere Á. Ventura (2002), los análisis experimentales con estos moldes de pasteles dieron como resultado un dulce de alrededor de una libra de peso (330 gr.), motivo por el que se ha identificado con el *crustulum*, especie de pastelillo que se repartía gratuitamente como muestra de evergetismo durante los *ludi* (según Mrozek 1987 y Melchor 1994).



Figura 4. Matriz original del molde y su positivado a la derecha donde se aprecian detalles del rostro del auriga y los caballos con las bocas entreabiertas (Foto Fundación L'Alcúdia. Montaje Vicent Sevila).

escena, coincidencia que nos hace suponer que fueron impresos por la misma matriz. Las variaciones leves que se observan entre ellos son fruto de la presión de la matriz sobre la pasta, que penetra más en algunos detalles que en otros. Una vez retirado el molde, la oposición del mismo dibujo en ambas caras daría como resultado una escena dinámica en acción continuada, donde se representa una carrera de cuadrigas en una apretada llegada a *metae* (fig. 4). Se identifican dos carros (*currus*) tirados por cuatro caballos y con sus respectivos aurigas en la trepidante carrera que se ha querido representar. La acción se desarrolla en la arena y la escenografía se consigue a partir de los monumentos más inmediatos de la barrera o *spina* que son reconocibles: los conos de las *metae* que la principian y finalizan, el pabellón de dos pisos con tejado cónico, el centro presidido por el obelisco y las columnas, que sostienen la plataforma donde se alojaban los huevos que contaban las siete vueltas preceptivas y de las que cuelgan unos cortinajes, probablemente para ocultar a las personas que manipulaban los cuentavueltas desde el interior (fig. 5). El molde contiene un escenario en miniatura en el que se han representado los monumentos principales y, a pesar de su sencillez compositiva, se reconocen algunos de los iconos de la barrera del Circo Máximo de Roma durante el siglo III[10].

En el yacimiento de Mariana, en Córcega, se encontró un molde bivalvo que es un paralelo casi exacto al de *Ilici*. Tras compararlos, no cabe la menor duda de que ambos salieron de la misma matriz de impresión, si exceptuamos el detalle de que el molde de Mariana sí ha conservado la impresión de los remates del obelisco y del tejado del pabellón, derivado de un estampillado más centrado respecto a la banda externa. M. Bonifay (2004, 435) lo encuadró en su tipo 1 y cuestiona su origen africano por su tipo de pasta micácea. El ejemplar de *Ilici*, en cambio, no tiene mica. Pero lo que los hace tan semejantes es que comparten idéntica escena de los *ludi circensis* y además se complementan, cuestión que permite comprender en su totalidad la imagen compositiva original de ambos ejemplares hoy conservados en estado fragmentario (fig. 5).

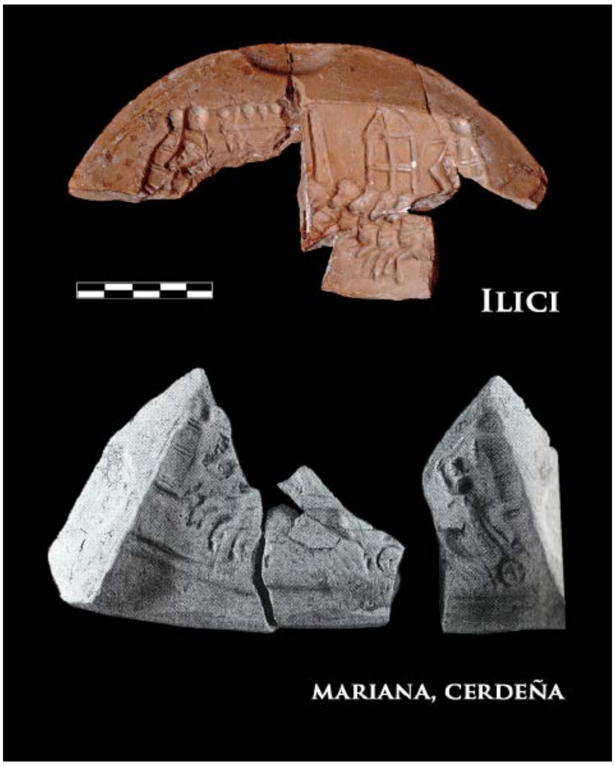


Figura 5. Comparativa de los moldes de *Ilici* y de *Mariana,* Cerdeña en Bonifay 2004, fig. 44 (Montaje Vicent Sevila).

10. Esta cronología se basa en el esquema compositivo de la barrera propuesto por J. Humphrey (1986, 291-294 y fig. 136) a partir del análisis de la eliminación y la incorporación de los elementos que la componían a través de la iconografía plasmada en diferentes objetos: monedas, relieves de sarcófagos, *contorniatos*, entalles, vidrios decorados, etc. El resultado de la secuencia de este a oeste sería: *metae primus consus*, columna con Victoria, el pabellón, los cuentavueltas u *ovaria*, el altar samotracio, el árbol y Cibeles sobre el león, el obelisco de Augusto, el altar Lidio, el obelisco de Constantino, los delfines también como elemento contador, el pabellón de status y la *meta secunda*.

El minucioso detalle de los motivos así como los paralelos con otros moldes bivalvos formalmente similares (Excoffon y Lemoine 2008; Aguarod 2013; Bustamante 2013, 118-120; Bustamante y Gijón 2011; Bustamante *et al.* 2010 y 2013; Ventura 2002) aparecidos algunos de ellos en contextos de trabajos relacionados con la panificación (Pasqui 1906 y Floriani 1954), hace pensar sobre un uso adecuado para la elaboración de pequeños pasteles o dulces que no necesitarían cocción. La masa se adaptaría por presión al recipiente formado por las valvas y, una vez impreso, daría como resultado un mazapán o membrillo que se endurecería de manera natural. Según refieren las fuentes clásicas, tenían como finalidad el de repartirse entre el público con motivo de la celebración de los *ludi*[11].

Este molde pastelero apareció durante las excavaciones de 1963 practicadas por A. Ramos en el interior del alcantarillado de las Termas Orientales de *Ilici*, en el sector 7F del yacimiento (Tendero y Ronda 2014b). En el apunte del día 28 de noviembre de 1963 del diario (referencia nº 25), se pudo identificar el dibujo de uno de los fragmentos del molde, en concreto el de la valva más pequeña (Ronda 2016 e/p, 544, 1845). A. Ramos relaciona este descubrimiento con algunas de las cerámicas que aparecieron en el lugar formando parte del relleno de la cloaca. El molde apareció cerca del registro o boca de limpieza número 4, y anota que los rellenos cegaban las bocas de la cloaca, donde se acumulaban toda suerte de vertidos. Hemos podido diferenciar de entre los materiales que se encontraron dentro del alcantarillado –y siempre a partir de los dibujos trazados en los diarios y de las fotografías del momento–, cerámicas propias del siglo III que alcanzan ampliamente el IV. No obstante, se localizaron también fragmentos más tardíos (Tendero y Ronda 2014b, 282 y fig. 2.3), por lo que la fecha de amortización de la pieza podría llegar incluso hasta inicios del siglo V.

En definitiva, esta pequeña muestra de materiales con iconografía circense procedentes de la colonia ilicitana, así como la variada naturaleza de los mismos –con objetos de uso personal, lúdico y posiblemente comercial o de representación–, puede ser considerada como un ejemplo más de la extendida asunción y complacencia que despertaron, entre los habitantes del Imperio, los *ludi cicerses*.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Casal, L. (2012). “Pedro Ibarra y el descubrimiento de las Termas Occidentales en La Alcudia de Elche”, en Abascal, J. M.; Caballos, A.; Castellanos, S.; Santos, J. (ed.): *Estudios de Historia Antigua en Homenaje al Prof. Manuel Abilio Rabanal*, León-Sevilla, p. 249-274.

Aguarod Otal, C. (2015). “Avance al estudio de un molde cerámico bivalvo para dulces procedente del teatro de *Caesaraugusta*”, en Aguilera Aragón, I.; Beltrán Lloris, F.; Dueñas Jiménez, M. J.; Lomba Serrano, C.; Paz Peralta, J. Á. (ed.): *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*, Zaragoza, p. 85-93.

Blázquez Martínez, J. M. (1974). “Mosaicos y pinturas con escenas de circo en los museos arqueológicos de Madrid y Mérida”, *Bellas Artes*, 36 (octubre 1974), p. 19-23.

Bonifay, M. (2004). *Études sur la céramique romaine tardive d’Afrique*, BAR International Series, 1301, Oxford.

Bustamante Álvarez, M. (2013). “El trabajo artesanal en *Augusta Emerita* durante los siglos I-IV aC.”, *Zephyrus*, LXXII, p. 113-138.

Bustamante Álvarez, M.; Gijón Gabriel, M. E.; Olmedo A. (2010). “A new terracota mould in *Augusta Emerita*”, en Nogales, T.; Rodà, I.: *Roma y los modelos de difusión*, Mérida, 2009, p. 1019-1024.

Bustamante Álvarez, M.; Gijón Gabriel, M. E. (2011). “Un fragmento de molde para pasteles hallado en *Augusta Emerita* (Mérida, Badajoz), *Boletín SECAH-Ex Officina*, 2, p. 39-40.

Bustamante Álvarez, M.; Salido Domínguez, J.; Gijón Gabriel, M. E. (2013). “La panificación en la *Hispania* romana”, *Anejos de AEspA*, LXV, p. 333-369.

Excoffon, P.; Lemoine, Y. (2008). “Les moules bivalves en terre cuite en Gaule romaine (territoire français): état des lieux”, *Archéologies de Provence el d’ailleurs, Mélanges offerts a Gaëtan Congès et Gérard Sauzade*, BAP, Supplément, 5, p. 567-580.

Floriani Squarcaipino, M. (1954). “Forme Ostiensi”, *Archeologia Classica*, VI, 1, p. 83-99.

Ibarra Manzoni, A. (1981). *Illici, su situación y antigüedades*, reproducción facsímil del original de 1879, Alicante.

11. Según J. W. Salomonson (1972), su origen arranca con las fastuosas celebraciones promovidas por Septimio Severo para conmemorar el décimo aniversario de su ascenso al trono –*decennalia*– en el 202 dC., en las que entre otros festejos se celebraron magníficas carreras de carros.

Hidalgo Cuñarro, J. M. (1987). "Materiales arqueológicos del Castro de Vigo", *Lucentum*, 6, p. 123-134.

Humphrey, J. (1986). *Roman Circus. Arenas for Chariot Racing*, Londres.

Lorenzo de San Román, R. (2016). *Ilici en la antigüedad tardía. Ciudad y territorio del ocaso imperial al Pacto de Tüdmir*, http://hdl.handle.net/10045/60677.

Lorenzo de San Román, R. (e/p). *Algunas consideraciones sobre un supuesto anfiteatro romano.*

Martín Escorza, M. (2008). "Dimensiones y orientaciones de anfiteatros y circos romanos en el Imperio romano", *Kalakorikos*, 13, p. 185-193.

Melchor, E. (1994). *El mecenazgo cívico en la Bética*, Córdoba.

Mrozek, S. (1987). *Les distributions d'argent et de nourriture dans les villes italiennes du Haut-Empire romain*, Coll. Latomus, 198, Bruxelles.

Pasqui, A. (1906). "Ostia. Nuove scoperte presso il Casone", *Notizie degli Scavi Antique*, Roma, p. 357-373.

Ramos Folqués, A. (1955). "Memoria de las excavaciones practicadas en La Alcudia, Elche (Alicante), Campañas 1949 a 1952", *Noticiario Arqueológico Hispánico*, III-IV, Cuadernos 1-3, (1954-1955), p. 107-113.

Rascón Marqués, S.; Méndez Madariaga, A.; Sánchez Montes, A. L. (1993). "El mosaico del Auriga de la villa romana de El Val (Alcalá de Henares, Madrid) y las carreras de carros en el entorno complutense", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 6, p. 303-342.

Reynolds, P. (1993). *Settlement and Pottery in the Vinalopó Valley (Alicante, Spain) a.d. 400-700*, BAR International Series, 588, Oxford.

Ripoll López, G. (1990). "*Panem et circenses*. El circo y las carreras de caballos", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 3, p. 305-320.

Ronda femenia, A. M., (e/p). *L'Alcúdia de Alejandro Ramos Folqués: 50 años de estudios arqueológicos*, tesis doctoral, 5 de julio de 2016, Universidad de Alicante.

Salomonson, J. W. (1972). "Römische Tonformen mit Inschrifren: ein zum Problem der Sogenannten Kunchenformen aus Ostia", *Bulletin Antieke Beschaving*, 47, p. 88-113.

Tendero Porras, M.; Ronda Femenia, A. M. (2014a). "La ciudad romana de Ilici", en Olcina, M. H. (ed.): *Ciudades romanas valencianas. Actas de las jornadas sobre ciudades romanas valencianas*, MARQ, p. 226-242.

Tendero Porras, M.; Ronda Femenia, A. M. (2014b). "Nuevos datos sobre la *Colonia Iulia Ilici Augusta* (s. II-IV dC.)", en Ramallo, S.; Quevedo, A. (ed.): *Las ciudades de la Tarraconense oriental entre los s. II-IV dC. Evolución urbanística y contextos materiales*, Murcia, p. 275-320.

Ventura Villanueva, Á. (2002). "Kunchenform (molde de cocina) con escena teatral", en Ventura, Á.; Márquez, C.; Monterroso, A.; Carmona, M. Á. (ed.): *El teatro romano de Córdoba*, p. 231-235.

OMNIUM AGITATORUM EMINENTISSIMUS. L'ICONOGRAFIA DELL'AURIGA VITTORIOSO SU UNA MATRICE DA AGRIGENTO

Valentina Caminneci, *Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi Agrigento*

Dalla discarica che tra IV e V secolo dC. occupò l'area del foro di Agrigento[1] proviene un frammento di matrice in terracotta di forma circolare[2] (fig.1), che reca sulla faccia interna, in negativo, una scena di vittoria nella corsa circense. A sinistra, la mano dell'auriga fuoriesce dalla manica della *vestis quadrigaria* stretta da *fasciae* e che stringe il *flagellum*, con la pioggia affusolata e intrecciata e dal mozzone, la funicella attorcigliata a spirale prima dello schiocco. All'angolo, campeggiano le chiome frondose di palme da dattero che spuntano dai *modii*, modanati all'imboccatura, decorati da gemme ovali e disposti su più piani, quattro davanti e quattro sullo sfondo, e su più registri. In alto, l'iscrizione destrorsa RIS.

Ci soccorrono per la comprensione della scena i confronti con analoghe raffigurazioni dell'*agitator* vittorioso con il frustino in mano. Nella placca bronzea ageminata in argento del Louvre[3], sulle lucerne, e nei mosaici, come quello di Palazzo Imperiale ad Ostia e quello "degli aurighi greci" di Cartagine, l'auriga a piedi porta gli attributi della vittoria[4]. Sulla quadriga, invece, sono rappresentati frontalmente gli *agitatores* delle *factiones* del mosaico del circo di Mérida, come Marcianus con il *flagellum* dal mozzone attorcigliato stretto nel pugno[5] (fig. 2), o del mosaico di Treviri, come Polydus con la sferza e la corona[6], o come Eros davanti ai *carceres* nel pavimento di Dougga[7]. Il confronto più calzante per la scena della matrice agrigentina, sembrerebbe la figura di Marcianus del mosaico di Mérida del IV secolo dC. Le varianti dell'iconografia dell'auriga vincitore, censite dalla Dunbabin, sono relative all'impostazione della scena di trionfo, di profilo la più antica, con l'auriga di fronte e la quadriga di profilo dal III secolo e frontale dal III-IV dC. La frontalità, scelta consueta nella tarda antichità, rappresenta la soluzione figurativa più ef-



Figura 1. Matrice con scena circense (da Parello, Rizzo 2015).



Figura 2. Mérida. Museo Nacional de Arte Romano. Mosaico con aurighi vincitori dal Circo (da Freijeiro 1978).

1. Parello, Rizzo 2015.
2. Piatta, con basso orlo, segnato da un solco (diam. cm 23,5).
3. Metzger 2006.
4. Humphrey 1986, 222. Altri esempi di *agitatores* in Ennaïfer 1983, 819-822.
5. Blanco Freijeiro 1978 (IV sec. dC.)
6. Fine III dC. (Humphrey 1986, 425).
7. *Agitator* della *prasina*, sulla sua quadriga, con corona, palma e frustino. Tardo IV dC. (Humphrey 1986, 222).

ficace per immortalare il momento celebrativo della premiazione, tramato da simboli e connotato dagli attributi inconfondibili della *victoria* e dell'*aeternitas* nel circo, spazio cerimoniale eletto dalla propaganda imperiale per l'epifania della regalità e la conquista del consenso popolare.

Il soggetto compare anche su vasellame in ceramica ed in bronzo, contorniati, oreficeria e tessuti, grazie alla imperitura valenza simbolica dell'immagine e alla circolazione dei cartoni tra *ateliers* specializzati nella produzione di oggetti più o meno di lusso legati a ricorrenze[8].

L'altro motivo raffigurato, i *modii*, detti anche "cilindri premio", secondo un passo della *Historia Augusta* contenevano i premi per i cavalli[9]. Frequenti nell'*imagerie* del circo, compaiono sul rovescio dei contorniati, emissioni commemorative del IV-V secolo[10] (fig. 3). Nel mosaico in bianco e nero del Palazzo Imperiale di Ostia sono rappresentati tra *agitatores* con i simboli della vittoria[11]. Ramoscelli di ulivo, tralci di vite, rose, e miglio fuoriescono da tre cilindri dorati e tempestati da gemme quadrate ed ovali nel mosaico del *triclinium* della Casa del Pavone a Cartagine, ora al Museo del Bardo. Tra un cilindro e l'altro flessuosi cavalli brucano le foglie, metafora figurata delle stagioni, nel segno dell'*aeternitas* incarnata dal pavone raffigurato in alto[12] (fig. 4). In un mosaico di Sidi Abdallah, sempre al Bardo, due rami di palma spuntano dal *modius* tra due destrieri affrontati, bardati e ornati di rametti di ulivo e di miglio sulla testa e sulla coda, di cui si leggono in alto i nomi Diomedes e Alcides[13]. La stessa scena, nella Casa di Ariadne a Cartagine e nel pavimento di El Mahrine, dove su tre registri cavalli berberi con nomi altisonanti si fronteggiano legati ad un cilindro decorato a scacchiera pieno di rami di palma[14]. La celebrazione dei vittoriosi corsieri affidata all'iconografia e all'iscrizione concorre all'autorappresentazione delle *élite* municipali africane, che fondavano ricchezza e prestigio sull'allevamento equino e sull'organizzazione di ludi circensi. In alcuni mosaici tra i due equini in schema araldico al posto del *modius* compare la palma da dattero, rivelando la stringente corrispondenza analogica tra i due simboli associati nella sfera semantica del premio e sentiti come intercambiabili. Così, nella *domus* di Sorothus ad Hadrumetum coppie di destrieri bardati sono raffigurate in quattro tondi sull'ameno sfondo di una villa rurale tra cavalli pascenti[15]. Rispetto ai *modii* rappresentati con qualche ramo o fronda, le ricche chiome di palma nella matrice agrigentina, con le foglie pennate, ascendenti le superiori e ricurve verso il basso le basali, spuntano dai cilindri tempestati di gemme, come fusti segnati dai rastri fogliari, a suggerire l'assimilazione sineddotica *modius*/palma, allusiva del premio della vittoria[16]. Un'altra metatesi iconografica compare nel medaglione bronzeo commemorativo dei *Ludi Saeculares* del 248 coniato sotto Filippo l'Arabo, dove una palma svetta altissima al posto dell'obelisco sulla spina del Circo Massimo[17]. Qui, le palme piantate sull'euripo accanto a Cibele, vicino al traguardo[18], sono segno eloquente della *Felicitas*, compagna indivisibile della *Victoria*, che chiude il ciclo cosmologico dei *ludi*, riverberandosi benefica sull'auriga trionfante e i suoi sostenitori[19].

8. Bejaoui (2005) ha osservato la dipendenza stilistica delle coppe in sigillata C, Hayes 53 a dal vasellame in bronzo. Gli esemplari di coppa in sigillata C al Louvre e a Magonza attestano almeno tre varianti compositive del soggetto dell'auriga vincitore sulla quadriga, dominante nel tondo insieme a motivi accessori come i rami di palma, che rimandano ad altrettante matrici (Del Moro 2000). L'*agitator* con la sferza in mano sulla quadriga frontale compare sui piatti vassoio in sigillata C4 (Forma Hayes 56: Atlante I, tav. CXLV, 160, 164,165; stampo Atlante I tav. C IV b2 e tav. LXXVIII).

9. Meischner 1974; 1995; Duval 1990; 1992. La vita di Lucio Vero (*Verus* 6, 5-7), della fine del IV secolo dC., racconta di un cavallo premiato ad Antiochia con un *modius aureorum*, invece che con una razione di avena.

10. Desnier 1990.

11. Lancha 1999 (II sec. dC.).

12. Ennaïfer 1983, 837-838.

13. Ennaïfer 1983, 835.

14. Ennaïfer 1983, 834; 1994. Nella Casa del Trifoglio di Dougga i cavalli sono raffigurati a coppie, separate da una scena di caccia posta trasversalmente (Ennaïfer 1983, 828).

15. Laporte 2006, 1362-1365.

16. Un'altra palma/cilindro è sulla fronte del sarcofago del Kunsthistorisches Museum di Vienna, accanto ad aurighi, cavalli e sacchi di denaro (IV secolo dC.: Meinscher 1995, 451-453).

17. Bergmann 2008, 378, fig. 18.

18. Il culto di Cibele che protegge l'euripo e è connesso a Juppiter Arborator (Humphrey 1986, 275). La palma al traguardo compare nel sarcofago con eroti aurighi di Villa Corsini a Castello della media età antonina.

19. Nel mosaico della Casa dei Cavalli vincitori di Cartagine un'iscrizione inneggia al *Felix populi veneti*. Il valore apotropaico dei soggetti circensi emerge nelle iscrizioni del mosaico con auriga di Moknine (Ennaifer 1983, 838).



Figura 3. Contorniati con raffigurazione di *modii* (da Meischner 1995): 1. Berlino, Muenzkabinett; 2-3. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

PANEM ET CIRCENSES?

La matrice agrigentina richiama i manufatti prodotti tra il II e il IV secolo dC. nella regione lungo il *limes* renano-danubiano, interpretati come stampi per pani o dolci, preparati per eventi speciali[20]. Nel repertorio iconografico si annoverano divinità o scene celebrative dell'imperatore[21]. Significative le testimonianze dalla Spagna, come gli stampi da Mérida con Giove e Cerere[22]. Lo stesso uso culinario è stato supposto per un altro gruppo di stampi fittili bivalve di forma semilunata ritrovati in quantità ad Ostia e in Africa settentrionale, ma anche in altre aree del Mediterraneo, recanti soggetti vari legati anche ai *ludi*[23]. L'assenza di tracce di esposizione al calore nei due tipi di matrici ha ingenerato, però, perplessità sull'utilizzo nella cottura[24] e l'uso solo a freddo desta il dubbio che le raffigurazioni potessero deformarsi nel forno. D'altro canto, i dischi fittili figurati rinvenuti negli stessi contesti dell'area renana avvalorerebbero la tesi che gli stampi servissero a realizzare oggetti ricordo, equivalenti in terracotta dei contorniati[25].

Ci sembra, comunque, che questa classe di materiali meriti un ripensamento generale alla luce del contesto di rinvenimento, che ci pare giochi un ruolo determinante per l'identificazione dell'uso di queste matrici. La scelta di un repertorio che pri-

20. Alföldi 1938. *Crustula* erano preparati per le feste o gli eventi, come i *ludi circenses* o il compleanno dell'imperatore.
21. Come nello stampo di Olbia (Gualandi, Pinelli 2012).
22. Gijón, Álvarez 2010.
23. Floriani Squarciapino 1954; Salomonson 1972 (Ostia).
24. Floriani Squarciapino 1954, 95-97. Le fonti testimoniano l'esistenza del *testuacium*, pane cotto in una forma di terracotta (Varro, ling. V 106).
25. Alföldi parla di sostituti fittili, *tönernen Ersatz*, dei dolci delle feste. L'ipotesi ripresa da Gualandi, Pinelli 2012, 17.

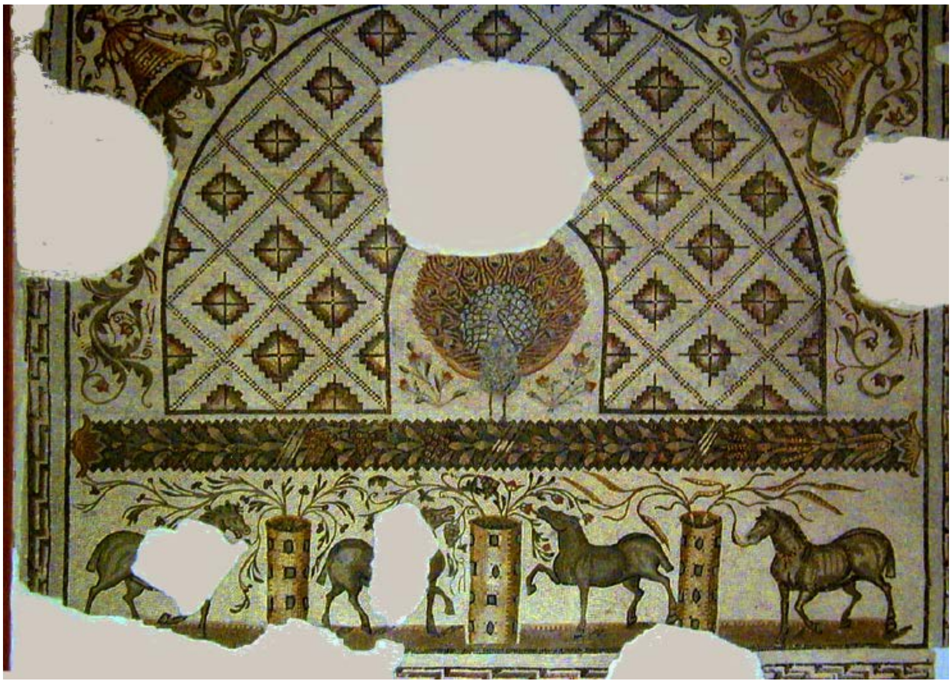


Figura 4. Tunisi. Museo del Bardo. Mosaico dalla Casa del pavone di Cartagine (da https://fr.wikipedia.org/wiki/Mosa%C3%AFque_des_chevaux_de_Carthage#/media/File:Paon_cylindres_chevaux_Bardo_National_Museum.JPG).

vilegia soprattutto nelle matrici bivalve il mondo dei *ludi,* non può non essere intimamente legata alla funzione degli oggetti, commestibili o meno, realizzati con questi stampi[26]. L'inscindibilità di pane e *ludi circenses* nel sistema articolato delle *largitiones* imperiali è testimoniata dalle fonti storiche a proposito dei privilegi garantiti alla *plebs urbana* dalla *liberalitas* dell'imperatore[27]. Nel mosaico della palestra della Villa del Casale con le corse circensi, una figura con vassoio di pani si avvicina agli spalti nell'emiciclo alle spalle delle *primae metae*, mentre uno spettatore porta un pane alla bocca. La scena potrebbe alludere alla distribuzione del *panis gradilis*, il pane, cioè, elargito sotto il controllo dei *pistores* alla *plebs frumentaria* presso i *gradus*[28] (fig. 5).

IL CIRCO IN SICILIA

L'esistenza di edifici circensi nell'Isola trova riscontro solo nelle fonti letterarie. L'*Expositio totius mundi* ricorda i *ludi* a Catania e a Siracusa, *civitates splendidae*, annoverate nell'*Ordo urbium nobilium*[29]. Secondo i documenti il circo di Catania, distrutto dalle eruzioni del XVII secolo, aveva le stesse imponenti dimensioni degli edifici nordafricani[30]. La Sicilia sembra comunque legata al mondo circense: da qui provengono artisti quotati, mimi ed atleti per gli spettacoli accessori ai *ludi*[31], come quei *circi et scaenae artifices* assoldati da Simmaco per i giochi organizzati per la pretura del figlio nel 401[32]. Eccellenti cavalli da corsa venivano allevati nell'I-

26. Secondo la Floriani Squarciapino (1954, 98) le forme ostiensi erano destinate alla realizzazione di *ex voto* anche in cera per gli aurighi.
27. Il binomio di pane e circo non è solo una formula, ma affonda le radici nel rapporto sacro che lega l'imperatore al suo popolo (Saggioro 2004).
28. A partire dal III secolo dC. le gratifiche di *frumentum publicum* vennero sostituite con quelle di pane. Sul rapporto tra il *congiarium* e gli edifici di spettacolo, Pennestri 1989, 301 e 308-309; Giardina 1983; Nelis-Clément 2002, 307. Dolci e pani sono ricordati dalle fonti anche tra i *missilia* delle *sparsiones*, che toccavano a caso ai prescelti dalla Fortuna (Simon 2008, 764). Su un contorniato del IV secolo al Museo Civico di Forlì l'imperatore con il braccio alzato distribuisce piccoli pani alla folla da una loggia, che simboleggia il circo (Pennestri 1989, 314-315).
29. *Civitates autem habet splendidas Syracusam et Catanam, in quibus spectaculum circensium bene completur* (….) (*Expositio*, LXV). Ausonio colloca Siracusa e Catania al sedicesimo e diciassettesimo posto (*Quis Catinam sileat, quis quadruplices Syracusas?*).
30. L'edificio, citato negli Atti di San Leo dell'VIII secolo, secondo Lorenzo Bolano (XV secolo) era lungo 500 m. e largo 100 m. I resti erano ancora visibili nel XVI secolo: *extra urbem ad Austrum Circus fuit certaminum, cujus vestigia et testudines gradibus subjectae adhuc extant* (F. Maurolico, *Sicanicarum Rerum Compendium* 1562, I, 49). Forse l'obelisco e l'elefante della fontana del *liottru* provengono dalle rovine del Circo (Humphrey 1986, 575-576).
31. Sull'evoluzione del programma dei giochi nella tarda antichità verso una professionalizzazione delle figure impiegate nelle varie *performances*, Nelis-Clément 2002, 294-296.
32. *Si qua adhuc de Sicilia speramus, incerta sunt. Nam cum litterae Euscii nuntiaverint, dudum circi et scaenae artifices navigasse, etiam nunc de adventu eorum rumor in operto est … Euscii nuper litteras sumpsi. Quibus aurigas nostros et aliquos scaenicos navi impositos et secumdum praeceptum meum missos ad Campaniam nuntiavit* (Ep. VI. 33, 42).



Figura 5. Piazza Armerina, Villa del Casale. Particolare del mosaico della palestra con distribuzione di pane al circo (da HUGONIOT 2008).

sola[33]: i Fasti di Tauromenion ricordano le sedute della *probatio equitum*, il giorno prima delle gare[34].

Circo ed anfiteatro incarnano l'universo di valori di riferimento dell'aristocrazia senatoria legata alla Sicilia tardo antica. Nel programma iconografico della Villa del Casale la figura centrale è il *dominus*, il generoso *editor ludi*, che organizzò le corse circensi rappresentate sul pavimento della palestra e le *venationes*, procurando gli animali esotici, raffigurati nel corridoio della Grande Caccia. I mosaici rappresentano il manifesto celebrativo della *virtus* del proprietario e del suo *status* che gli consente di seguire le fasi concitate della gara nel Circo Massimo da un punto di vista esclusivo, il *pulvinar* imperiale sul Palatino[35].

CONCLUSIONI

Nessun elemento prova la presenza di un edificio circense ad *Agrigentum*: che il toponimo *Meta* attribuito al Poggio situato a Sud Ovest del foro conservi memoria di un ippodromo, è solo una suggestione. Sconosciamo inoltre quale fosse il contesto d'uso originario dello stampo.

Ci sembra, però, inequivocabile il messaggio celebrativo che pervade la scena di trionfo, malgrado non possiamo apprezzarla nella sua interezza: qualunque fosse l'oggetto prodotto dalla matrice, sembra evidente la finalità commemorativa ed insieme beneaugurante[36]. Le chiome frondose delle palme, che fuoriescono dai cilindri, suggerendo l'idea di un rigoglioso boschetto, amplificano il valore degli attributi del trionfo. Il *modius* pieno di rami di palma assurge ad equivalente della cornucopia, identificandosi con la palma stessa, simbolo anfibologico e cifra allegorica della *victoria*.

BIBLIOGRAFIA

ALFÖLDI, A. (1938). "Tonmodel und Reliefmedaillons aus den Donauländern. Lavreae Aqvincenses memoriae Valentini Kuzsinsky dicatae", I, *Dissertationes Pannonicae*, Series 2/ 10, Budapest & Leipzig, p. 312–341.

BEJAOUI, F. (2005). "Sur quelques objets en bronze nouvellement trouvés en Tunisie", *Antiquité tardive*, 13, p. 115-120.

BERGMANN, B. (2008). "Pictorial narratives of the Roman Circus", in Nelis-Clément, J.; Roddaz, J. M. (cur.): *Le cirque romain et son image: Actes du colloque tenu à l'Institut Ausonius*, Bordeaux, 2006, Pessac, p. 361-391.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1978). *Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid.

DEL MORO, M. P. (2000). "Coppa con scena di auriga vincitore", in Ensoli, S.; La Rocca, E.: *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, p. 448-449.

DESNIER, J. L. (1990). "Les représentations du cirque sur les monnaies et les médailles", in Landes, Ch.: *Cirques et courses de chars. Rome-Byzance*, Lattes, p. 81-90.

DUNBABIN, K. M. D. (1982). "The victorious charioteer on mosaics and related monuments", *American Journal of Archaeology*, 86, p. 65-89.

DUVAL, N. (1990). "Les prix du Cirque dans l'Antiquité tardive", in Landes, Ch.: *Cirques et courses de chars. Rome-Byzance*, Lattes, p. 135-146.

DUVAL, N. (1992). "L'introduction des couronnes métalliques et des «cylindres de prix» en Occident d'après l'Histoire Auguste", *Historiae Augustae Colloquium Parisinum* 1990, Macerata, p. 171-182.

ENNAÏFER, M. (1983). "Le thème des chevaux vainqueurs à travers la série des mosaïques africaines", *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Antiquité*, 95-2, p. 817-858.

ENNAÏFER, M. (1994). "La mosaïque aux chevaux d'El-Mahrine (près de Thuburbo Minus, l'actuel

33. *Scriptores Historiae Augustae*, *Gordianus*, 4, 5. A dire di Vegezio i cavalli siciliani erano all'altezza di quelli spagnoli e africani (*Ars Mulomedicina*, 3, 6, 4).
34. *AE*, 1996, 788.
35. Secondo HUMPHREY (1986, 233) il mosaico di Piazza Armerina potrebbe essere la replica di un prototipo di committenza imperiale, forse da attribuirsi a Massenzio.
36. DUNBABIN 1982, 65.

Thébourba)", *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Antiquité*, 106,1, p. 303-318.

Floriani Squarciapino, M. (1954). "Forme ostiensi", *Archeologia Classica*, VI, p. 83-99.

Giardina, A. (1983). "Il pane nel circo. Su una scena dell'atrio termale di Filosofiana", *Opus*, II, p. 573-580.

Gijón Gabriel, M. E.; Alvarez Bustamante, M. (2010). "Los sellos romanos de panadero: una aproximación a su estudio a partir de los depositados en el Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)", *Huelva en su Historia*, 13, p. 15-30.

Gualandi, M. L.; Pinelli A. (2012). "Un trionfo per due. La matrice di Olbia: un unicum iconografico 'fuori contesto'", in Donato, M. M.; Ferretti, M.: "*Conosco un ottimo storico dell'arte…". Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa, p. 11-20.

Humphrey, J. H. (1986). *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing*, Londres.

Lancha, J. (1999). "Les *ludi circenses* dans les mosaiques de l'occident romain, Afrique exceptée", *Anales de Arqueologia Cordobesa*, 10, p. 277-294.

Landes, Ch. (1990). *Cirques et courses de chars. Rome-Byzance*, Lattes.

Laporte, J. L. (2006). "Sousse. La *domus* de Sorothus et des mosaïques", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 150, p. 1327-1392.

Meischner, J. (1974). "Preiskrone und Preiszylinder", *Jarbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 89, p. 336-346.

Meischner, J. (1995). "Bildtradition Antiker Wettkampfrequisiten, 1, Preiszylinder: modius oder palme?", *Jarbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 110, p. 447-459.

Metzger, C. (2000). "Placca con auriga", in Ensoli, S.; La Rocca, E.: *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, p. 448.

Nelis-Clément, J. (2002). "Les métiers du Cirque de Rome à Byzance: entre texte et image", *Cahiers du Centre Glotz*, 13, p. 265-309.

Nelis-Clément, J.; Roddaz, J. M. (cur.) (2008). *Le cirque romain et son image: Actes du colloque tenu à l'Institut Ausonius*, Bordeaux, 2006, Pessac.

Parello, M. C.; Rizzo, M. S. (2015). "I reperti dall'immondezzaio", in Caminneci, V.; Parello, M. C.; Rizzo, M. S.: Agrigentum. *Spazi di vita pubblica della città romana*, Agrigento 2015, p. 39-60.

Pennestri, S. (1989). "Distribuzioni di denaro e viveri su monete e medaglioni di età imperiale: i protagonisti, gli scenari", *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Antiquité*, 101,1, p. 289-315.

Saggioro, A. (2004). "Pane per il popolo. Aspetti sacrali di un alimento di base (da Roma arcaica alle *frumentationes* di età imperiale", in Segarra, D.: *Atti del II Seminario italo-spagnolo di Storia delle religioni*, Roma, 7-8 giugno 2002, *Ilu. Revista de Ciencia de las Religiones. Anejos*, Madrid, p. 109-122.

Salomonson, J. W. (1972). "Römische Tonformen mit Inschriften: ein Beitrag zum Problem der Sogenannten «Kuchenformen» aus Ostia", *Bulletin Antieke Beschaving*, 47, p. 88-113.

Simon, I. (2008). "Un aspect des largesses impériales: les sparsiones de missilia à Rome (Ier siècle avant J.C. - IIIe siècle après J.C.)", *Révue historique*, 4, p. 763-788.

RELAZIONE PRELIMINARE SULLE NUOVE ACQUISIZIONI SUL CIRCO MASSIMO: INDAGINI ARCHEOLOGICHE 2009-2016

Marialetizia Buonfiglio, *Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali*

Nell'area dell'emiciclo del Circo Massimo da parte della Sovrintendenza Capitolina di Roma a partire dal 2009 è stato avviato un importante intervento di restauro e scavo, terminato nel 2016 con l'apertura al pubblico della nuova area archeologica[1] (fig. 1). Nel corso di questi lavori è stato sistemato il tratto dell'emiciclo all'interno del moderno tessuto urbano[2], sono state restaurate e consolidate le strutture romane con la ricostruzione di alcune parti murarie[3], restaurata la Torre della Moletta e creati dei nuovi percorsi per il pubblico. In seguito alle indagini archeologiche sono emersi nuovi elementi, in fase di studio e pubblicazione[4], per la conoscenza delle fasi dell'edificio circense, ed in particolare per il settore dell'emiciclo e dell'arco di Tito; si presenta in questa sede una nota preliminare sui più importanti risultati delle indagini.

L'area dell'emiciclo è stata scavata negli anni '30 del '900, con la quasi totale asportazione della stratigrafia archeologica al di sopra della quota 'romana'[5], l'intervento recente ha permesso di indagare ulteriormente le stratigrafie residue di alcuni ambienti del circo, fornici e galleria interna ed esterna, dove sono state riscontrate tracce di occupazione che permangono fino al periodo altomedievale[6]. Inoltre lo scavo della fronte dell'arco al centro dell'emiciclo, dedicato a Tito, insieme all'anastilosi degli elementi ritrovati ed *in situ* ha permesso di proporre una ricostruzione virtuale dello stesso arco. Lo scavo in profondità, effettuato all'interno del fornice VIIIe con l'ausilio di pompe idrovore, ha permesso di approfondire e determinare le quote delle strutture del circo di I secolo. Nel corso dei lavori è stato possibile effettuare indagini geofisiche nell'area centrale del circo, finalizzati al riconoscimento delle quote antiche e dei limiti della spina[7]. In seguito a questi interventi è stato dunque possibile riesaminare alcuni aspetti delle varie fasi della struttura e riproporre una nuova planimetria (fig. 2).

Le strutture su cui si sono concentrati i vari interventi si attribuiscono alla ricostruzione dell'edificio circense ad opera di Traiano, impostata, sulle precedenti murature in opera reticolata di I secolo[8]. Le indagini nella zona dell'emiciclo hanno avuto un primo sviluppo nel 2009, quando sono stati sistemati quattro fornici (tre *tabernae* ed un fornice con scala e passaggio per l'*ima cavea*) del lato sud-

1. Il progetto originale titola '*Riqualificazione ambientale e valorizzazione delle emergenze archeologiche del Circo Massimo e dei connessi spazi pubblici di via dei Cerchi e Piazza di Porta Capena*'. Dal 2009 al 2010 la Direzione Scientifica è stata curata da P. Ciancio Rossetto, dal 2011 ad oggi da chi scrive, con la consulenza scientifica di E. Federico (Torre della Moletta), S. Pergola (catalogazione e analisi stilistica frammenti lapidei), G. Zanzi (indagini specialistiche). Tutte le immagini ed i disegni utilizzati in questo articolo sono prodotti dalla Sovrintendenza Capitolina ai BB.CC. di Roma.
2. E' stato necessario realizzare una nuova recinzione, ridisegnando il profilo curvilineo dell'emiciclo e sistemata una rampa di collegamento con l'attuale area a verde del circo per superare il dislivello tra la quota moderna e l'area archeologica.
3. La ricostruzione è stata realizzata con mattoni fatti a mano e cotti in fornace, cercando di realizzare un paramento murario cromaticamente simile a quello delle strutture traianee. Un leggero incavo evidenzia sulle pareti l'attacco delle nuove murature.
4. I risultati delle indagini sono in fase pubblicazione: *Circo Massimo: scavi, indagini e ricostruzioni* (2009-2016), a cura di M. Buonfiglio, in *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale*, 2017, c.s. Alcune notizie preliminari in Buonfiglio 2017, Buonfiglio *et al.* 2017, Buonfiglio *et al.* 2014 , Pergola e Coletta 2014.
5. Rimane pochissima documentazione sugli interventi di scavo degli anni '30, che si sono arrestati solo alla quota ritenuta valida, quella della strada basolata esterna. Le indagini recenti nell'emiciclo sono state fortemente ostacolate dalla falda di acqua che si trova poche decine di centimetri al di sotto del piano di calpestio.
6. Per le fasi altomedievali del circo: Buonfiglio *et al.* 2017.
7. Le indagini sono state realizzate dalla Sovrintendenza Capitolina in collaborazione con l'Università di Roma 3, Dip. di Fisica, finalizzate all'elaborazione del prospetto originale della Valle Murcia: Buonfiglio *et al.* 2014. Ulteriori indagini (inedite) sono state effettuate in collaborazione con l'ISPRA (Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale) finalizzate al riconoscimento dei limiti della *spina*.
8. Sulle strutture del circo di I secolo: Ciancio Rossetto 1987, 2001 e 2007. Bibliografia di riferimento sul circo in Ciancio Rossetto 1993.



Figura 1. L'area archeologica del Circo Massimo con parte dell'emiciclo nord est, la zona dell'arco e la Torre della Moletta.

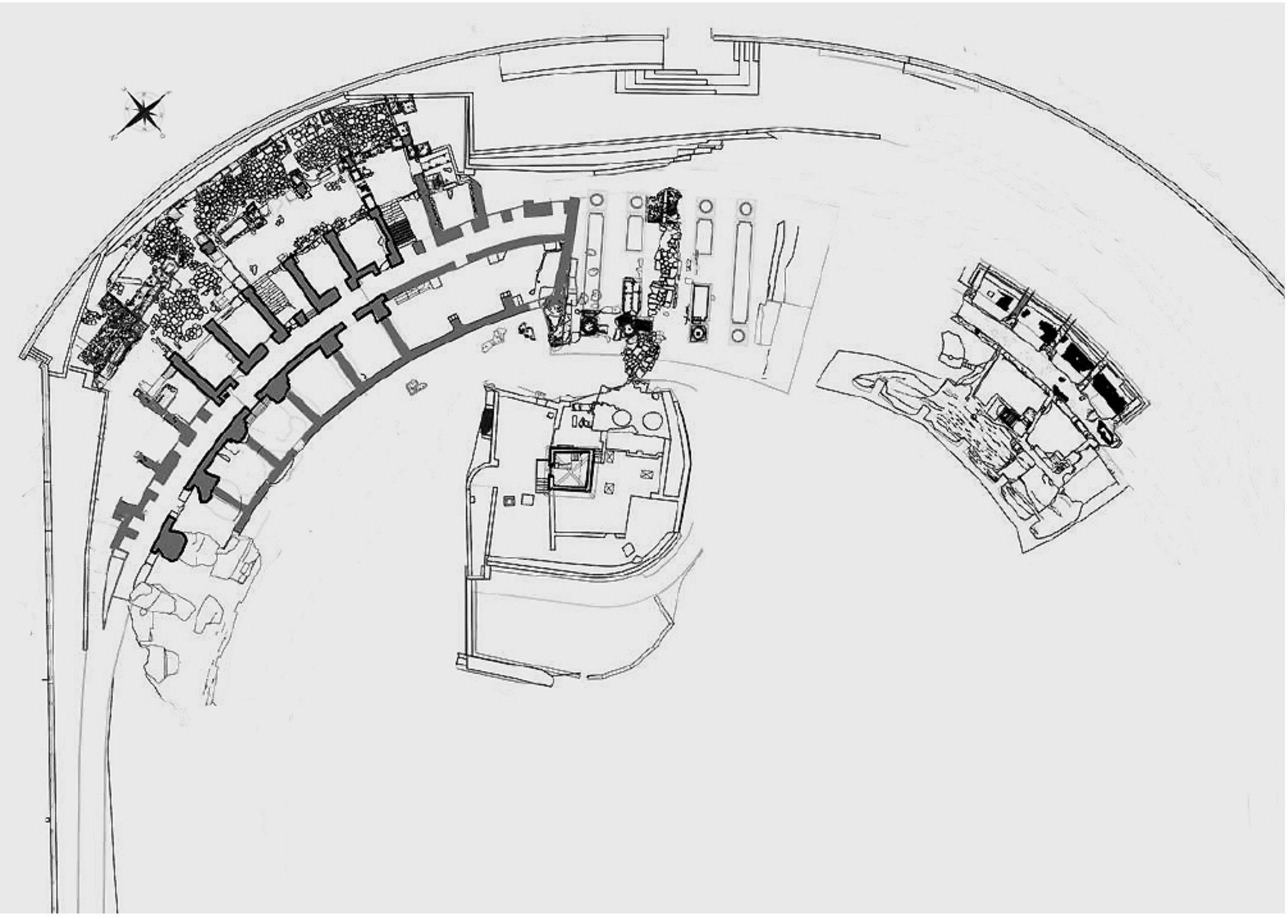


Figura 2. Planimetria dell'emiciclo a livello della galleria superiore e con la ricostruzione, al centro, della pianta dell'Arco di Tito (rilievo soc. Zetema, Sovrintendenza Capitolina).



Figura 3. Il settore NE dell'emiciclo nel 2011: dal basso i muri dei fornici, l'ambulacro eterno, la strada ed i muri delle *tabernae* di fronte al circo.

occidentale dell'emiciclo, già scavati in passato[9]. Nel fornice Vw sono state evidenziate fasi di utilizzo dell'ambiente riferibili ad epoca altomedievale: tracce di attività di cui rimane un grosso dolio incassato nel pavimento, ancora *in situ*, con ceramica associata attribuibile ai secoli IX-X.

Nel 2011 è stata riscoperta la strada basolata esterna del circo[10], larga circa m 4,50, che presentava evidenti interventi di restauro già realizzati in antico con l'immissione di nuovi basoli o di elementi in travertino (fig. 3). Su questa si impostano i resti di ulteriori pilastri (di arcate) a sostegno della galleria esterna e della stessa facciata dell'edificio circense, realizzati soprattutto nel corso del III secolo[11] . Una grande fontana/abbeveratoio in lastre di travertino (3,8 m per 1,8 m) con rivestimento interno in cocciopesto era collocata tra due pilastri della facciata. Sul limite nord dell'area archeologica sono presenti due condotti fognari di ottima fattura (due cappuccine con tetto e piano di fondo in bipedali e muri in mattoni) impostati in parte al di sopra del livello romano, tagliati ed inglobati da successive strutture medievali[12]: tali condotti sono probabilmente da mettere in relazione con i vari sistemi idraulici relativi al vicinissimo Settizodio. Oltre la strada, presso l'angolo NE dell'emiciclo, sono stati scoperti parte delle murature riferibili ad alcuni locali, *tabernae*, che si trovavano sulla fronte di un grande ambiente, forse un *horreum*, che si trovava in età imperiale davanti al circo, come attestato nella *Forma Urbis*[13] (fig. 4). Gli ambienti al loro interno presentavano diversi livelli pavimentali spesso sovrapposti, con murature di varia tipologia realizzate per suddividere o alterare gli spazi (fig. 5). I muri perimetrali risultavano rasati già in antico, la ceramica associata si distribuiva dal II alla metà del IV secolo[14] ma tutti gli ambienti erano riempiti da strati contenenti numerosi frammenti di ceramica comune e anfore di varia tipologia, databili tra il III ed il VI secolo.

I fornici del settore NE dell'emiciclo presentano varie fasi di occupazione, attestate per lo più tra III e IV secolo (ma si tratta di dati parziali in quanto,

9. Gli ambienti di questo settore dell'emiciclo (fornici V-VIII w) furono riportati alla luce negli anni '80 e coperti con una tettoia lignea. Murature e stratigrafie risultavano già gravemente intaccati dagli edifici che a partire dal XVIII secolo vi si impiantarono al di sopra, in alcuni casi trasformando e riadattando gli spazi antichi in locali cantinati.
10. Già messa in luce nel corso dei lavori di sterro negli anni '30 del '900.
11. Tra i pilastri l'ampiezza della strada si riduce fino a poco più di 2,5 m; addirittura presso l'estremità est dell'area la carreggiata risulta larga di poco meno di un metro, mentre l'ampiezza della galleria esterna viene ridotta a circa m 1,80.
12. I caratteri delle murature, di evidenti periodi diversi, permettono di riferire la fase più tarda al XII-XIII secolo.
13. PM 1960, tav. XVII, 7b. Il settore delle *tabernae* che fronteggiavano l'edificio è stato indagato solo parzialmente per evidenti motivi di sicurezza ed in seguito ricoperto dalle gabbionate.
14. Il materiale era composto da sigillata africana, sigillata italica, ceramica comune e lucerne databili tra II e IV secolo, una cronologia confermata anche dal numeroso materiale numismatico associato.



Figura 4. L'emiciclo del Circo Massimo sulla *Forma Urbis Romae*.



Figura 5. L'interno della taberna II di fronte al Circo Massimo (2011).

come detto, nel secolo scorso è stata asportata la stratigrafia superiore), collegate ad attività commerciali. Le indagini nel settore più interno del fornice VIIIe[15] hanno messo in luce alcune strutture murarie (conglomerati e muri in *tegolae fractae*) rasate per la costruzione del circo alla fine del I secolo aC., il quale si imposta a partire dalla quota di 12 m s.l.m.

Sono stati indagati anche in fornici VI, X, XI, XII, XIII, i risultati hanno permesso di definire meglio le fasi di occupazione di questi ambienti. Si segnala l'attività messa in luce nel fornice XII. L'ambiente, una *taberna* chiusa sul retro e con prospetto verso la strada, alla fine del III e l'inizio del IV secolo presentava il settore più interno occupato da almeno sei grandi recipienti, di varie dimensioni, seminterrati e disposti lungo le pareti. Di questi rimane solo la traccia in negativo dell' alloggiamento nel piano pavimentale. Lungo la parete settentrionale era presente un condotto fognario collegato da un canale verticale ad una piccola latrina nella galleria superiore. Non è certa l'interpretazione di tale ambiente, utilizzato come bottega o forse anche come piccola 'lavanderia' artigianale (*fullonica*) (fig. 6). Dal riempimento del canale fognario del fornice[16] è stata recuperata una grande quantità di monete di bronzo (oltre un migliaio), una parte delle quali, con il materiale associato[17], possono attribuirsi ad una deposizione intenzionale, il resto delle monete (databili tra III e IV secolo) si può imputare a depositi formati con gli scarichi provenienti dalle latrine soprastanti[18]. Nel complesso tutti i fornici indagati presentavano tracce di attività commerciali che perduravano, sugli stessi livelli romani obliterati o alterati, fino al periodo altomedievale.

I lavori hanno riportato la quota romana anche in altri ambienti come l'ambulacro interno del settore orientale, 'riscoperto' fino al piano pavimentale (fig. 7). In questa galleria riservata agli utenti dell'*ima cavea* è stata messa in luce parte della pavimentazione, realizzata in *opus spicatum*, con restauri antichi in lastre di marmo e bipedali. Nella galleria erano anche posizionate alcune 'latrine' in blocchi di travertino[19] ed una scala, nell'ambiente B, che si dirigeva verso la galleria del piano inferiore, ma la presenza della falda acquifera ha impedito ulteriori indagini.

Gli ambienti dell'emiciclo si dispongono dunque secondo un'alternanza, già descritta nel circo di I secolo da Dionigi di Alicarnasso, di ambienti di passaggio (corridoi in piano per l'*ima cavea* e scale per la galleria superiore) e locali a carattere commerciale, prospettanti verso il portico esterno del circo, utilizzati indipendentemente dai giorni di apertura e degli spettacoli. Nell'area archeologica rimangono numerosi esempi di soglie in travertino con incassi per le porte in legno. Ma a partire

15. Il fornice è stato indagato negli anni 2003-2005-2013.
16. La profondità è di circa 1 metro, la larghezza sul fondo, pavimentato in sesquipedali, è di 37 cm.
17. In connessione è stato trovato un frammento di cristallo di rocca, alcuni grani d'oro pertinenti ad un bracciale o ad una collana, un fondo di una coppa di vetro con piede ad anello e decorazione a filo d'oro, coeva al repertorio numismatico rinvenuto, che rappresenta un cavallo con la palma della vittoria in bocca ed il sottostante nome NUMITOR (Buonfiglio 2014, 329-330).
18. Il materiale numismatico proviene dallo scavo del fornice IX. Un confronto specifico in ambito romano viene dalla deposizione monetale in un condotto fognario utilizzato come latrina nella Crypta Balbi: Rovelli 2001.
19. In realtà non si tratta delle latrine in senso classico ma di veri e propri 'pissoirs'. Nela galleria inferiore sono presenti, a distanze regolari, lunghe canalette in travertino (5,60 per 0,90) addossate ai muri della galleria inferiore. Il canale centrale è poco profondo, abbastanza in pendenza, termina in un foro di scarico, a sezione troncoconica (h. 20, il diametro superiore è di 14 cm, quello inferiore di 4,5 cm). La dimensione del foro presuppone solo scarico di liquidi.





Figura 6. Il fornice XIIe dell'emiciclo (in alto) con la ricostruzione ipotetica della disposizione interna (in basso).



Figura 7. Emiciclo nord-orientale, ambulacro interno.

dal IV secolo si assiste ad una progressiva presa di possesso dei locali dell'edificio pubblico, segnalata dai muri in opera listata che chiudono in maniera definitiva i varchi esterni di alcune *tabernae* mantenendo solo lo spazio per una porta, oltre che da ulteriori murature presenti in parte anche nelle gallerie interne nei due settori dell'emiciclo, impostate sul pavimento in *opus spicatum*, per frammentare ulteriormente gli spazi, diversamente da quanto accadeva nei periodi precedenti. La pavimentazione originale in lastre di travertino dell'ambulacro esterno nelle ultime fasi di attività del circo (IV-VI secolo) o in epoca di poco successiva[20], viene asportata e la galleria viene ripavimentata con basoli. Si viene così a creare un piano lastricato alla stessa quota della strada esterna, creando un unico livello stradale, attivo in questo settore dell'emiciclo almeno fino all'VIII secolo.

Le analisi dei carotaggi e della documentazione di archivio relativa agli interventi del secolo scorso[21] hanno permesso di calcolare una profondità degli ambienti del circo in 32-33 m. L'edificio sviluppa una lunghezza massima di circa 603 m per una larghezza (ipotetica perché non si conosce il reale sviluppo del lato lungo meridionale del circo, sulle pendici del colle Aventino) di circa 140 m. Lo spazio della pista nel settore dell'emiciclo è calcolabile in circa 82 m. Dalle dimensioni dei gradini si presume che la capacità dell'edificio si potesse avvicinare a quella riportata dalle fonti in età imperiale, 250.000 spettatori, ma si tratta di una quantità soprattutto virtuale in quanto la scarsa profondità delle sedute (35 cm) poteva permettere molto più facilmente che gli spettatori si sedessero su file di gradini alterni.

La zona centrale dell'emiciclo occupata dall'Arco di Tito era stata già messa in luce parzialmente nel corso degli scavi del 1929-36 e negli anni 1984-1988[22]. L'Arco, costruito nell'81, venne dedicato dal Senato e dal Popolo Romano a Tito, in seguito alla vittoria sui Giudei e la presa di Gerusalemme. La sua collocazione al centro dell'emiciclo e soprattutto la sua quota di imposta, coerente con quella delle strutture del circo di I secolo, lascia ipotizzare che non si tratti del primo monumento collegato al passaggio del corteo trionfale ma che occupi probabilmente il posto di uno o più archi precedenti[23]. L'arco del Circo Massimo è noto da varie raffigurazioni datate dal II al IV dC. (rilievo di Foligno, mosaico di Luni, Mosaico dell'aula absidata dalla Villa del Casale a Piazza Armerina) oltre che dalla pianta presente sulla *Forma Urbis*: era a tre fornici intercomunicanti, su una platea dotata di una scalinata per superare il dislivello verso la pista, mentre forse ulteriori gradoni colmavano il dislivello con la strada esterna all'edificio. Alla fine dell'VIII secolo doveva esser ancora in piedi quando l'Anonimo di Einsiedeln trascrisse l'iscrizione posta sull'attico[24]. Gli interventi effettuati tra il 2014 ed il 2015 si sono concentrati ai due lati del fornice centrale, occupato a partire dal XII secolo ad una quota più alta, dall'acquedotto medievale dell'Acqua Mariana, ed hanno permesso di ricostruire nelle linee essenziali dimensioni e quote di base dell'Arco di Tito (fig. 8 e fig. 2 con la ricostruzione della pianta). I sondaggi hanno messo in luce il piano originario in lastre di travertino su cui si impostano i plinti frontali (alti 2,26 m) con le colonne, in marmo lunense (fig. 9). Sono stati scoperti (da oriente) il primo, parte del secondo ed il terzo plinto, questo con retrostante lesena e tratto di setto murario in opera quadrata di travertino, mentre del quarto rimane solo un frammento sulla pavimentazione romana. L'ampiezza del fornice centrale è di circa m 5 e quella dei fornici laterali di 2,2 m. Oltre ai frammenti *in situ* (basi delle colonne frontali e frammenti delle stesse colonne scanalate) nel corso degli scavi sono stati ritrovati alcuni frammenti architettonici e pertinenti ad alcune parti dell'iscrizione[25] che hanno permesso, tramite uno studio congiunto, di proporre una ricostruzione virtuale del monumento onorario[26].

20. Brandizzi e Vittucci 1988, 412.
21. Sono stati georeferenziati il posizionamento dei *carceres* come documentati dalle indagini di P. Bigot (Bigot 1908) ed un pozzo di indagine del 1940 (pozzo n. 8, Pietrangeli 1940) verosimilmente nei pressi del podio.
22. Brandizzi e Vittucci 1991. Bibliografia di riferimento in Ciancio Rossetto 1993b.
23. Dell'arco (*fornix*) fatto costruire nel circo da Lucio Stertinio nel 196 aC. (Liv. XXXIII, 27,4) non si conosce l'esatta collocazione. Nerone nel 68 dC. al ritorno dalla Grecia, percorrendo la via Appia, distrugge un arco collocato nel Circo Massimo per consentire il passaggio del corteo trionfale (Suetonio, Nero VI, 25).
24. CIL VI, 944.
25. Il recupero di alcuni frammenti di marmo relativi soprattutto alla parte iniziale e finale dell'iscrizione, unitamente alle dimensioni delle lettere, ha permesso di ricostruire l'altezza dell'iscrizione sull'attico e la sua disposizione. I frammenti presentano profondi incassi per l'alloggiamento delle lettere di bronzo.
26. Lo studio e l'anastilosi dei frammenti dell'arco è iniziato nel 2013, coinvolgendo oltre chi scrive anche Stefania Pergola (Sovrintendenza Capitolina), M. G. Granino (università di Siena), Andrea Coletta, con il supporto del Laboratorio di Rilievo e tecniche digitali dell'Università degli Studi Roma Tre (M. Canciani, C. Falcolini, M. Saccone, M. Pastor Altaba). Prime notizie sullo scavo dell'arco e sull'anastilosi in Buonfiglio 2014, 331ss. E in Pergola e Coletta 2014.

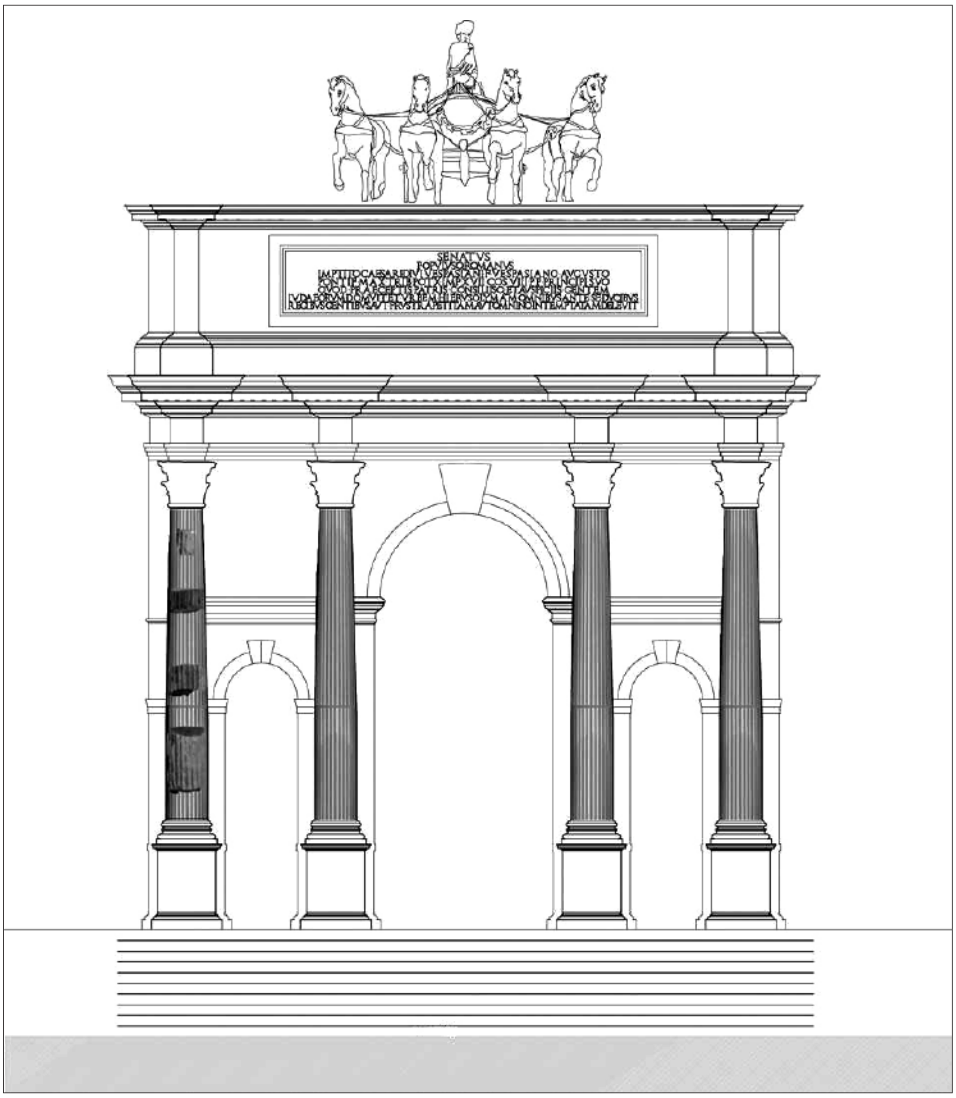


Figura 8. La ricostruzione dell'Arco di Tito al Circo Massimo (Sovrintendenza Capitolina – Laboratorio di Rilievo e tecniche digitali – Dipartimento di Architettura Uniroma3).



Figura 9. Lo scavo sulla fronte dell'Arco di Tito (2015).

L'ampiezza dell'arco è stata calcolata in circa 17 m, per una profondità di circa 15 m ed un'altezza totale di circa 21 m, le colonne, in base alle dimensioni dei rocchi ancora *in situ*, dovevano svilupparre un'altezza di oltre 10 m: nel complesso si tratta dell'arco più grande realizzato a Roma prima della costruzione di quello di Settimio Severo sulla *Sacra via*.

Lo scavo ha permesso inoltre di determinare alcune fasi di occupazione dello spazio centrale dell'emiciclo relative all'epoca tardoantica ed altomedievali, come testimoniano alcuni lacerti di strutture murarie realizzate con materiale di recupero (laterizi e marmi) che occupano gli spazi frontali dell'arco, evidentemente ormai defunzionalizzato. Un condotto idraulico di discreta portata occupa il fornice centrale a partire dal VII secolo, probabilmente l'acquedotto medievale che compare citato nei testi fino al IX secolo, la *forma Iopia*[27], che attraversava in questo periodo la valle del circo, irrigandone gli orti, fino al Tevere. Su questo si imposta, nell'XII secolo, l'acquedotto medievale dell'Acqua Mariana.

La stratigrafia che copre i livelli romani attesta tra IX ed il X secolo un continuo e veloce riempimento dell'edificio antico con sedimenti e depositi, per lo più di origine alluvionale, che ricoprono i primi metri della pista e parte delle strutture dell'*ima cavea*, contestualmente allo spoglio della struttura dell'arco, che essere avvenuto in massima parte in un periodo che va dal IX all'XII secolo.

BIBLIOGRAFIA

BIGOT, P. (1908). "Recherche des limites du Grand Cirque", *BullCom*, 36, p. 241-253.

BUONFIGLIO, M. (2014). "Circo Massimo. Scavi e restauri nell'emiciclo (2009-2015)", *BullCom*, 115, p. 326-338.

BUONFIGLIO, M.; CARPENTIERI, E.; DELLA MONICA, G.; DE RITA, D.; ZANZI, G. (2014). "Circo Massimo: indagini geofisiche sulla struttura della Valle Murcia", *BullCom*, 115, p. 345-354.

BUONFIGLIO, M.; PERGOLA, S.; ZANZI, G. (2017). *The hemicycle of the Circus Maximus: synthesis of the late antique phases revealed by recent investigations*, *MAAR*, 61, in corso di stampa.

CIANCIO ROSSETTO, P. (1987). "Circo Massimo. Il circo cesariano e l'arco di Tito", *Archeologia Laziale*, VIII, *QuadAEI*, 14, p. 39-46.

CIANCIO ROSSETTO, P. (1993a). "s.v. Circus Maximus, *LTUR*, 1, p. 272-277.

CIANCIO ROSSETTO, P. (1993b). "s.v. Arcus Titi", *LTUR*, 1, p. 108-109.

CIANCIO ROSSETTO, P. (2001). "Il Circo Massimo: la creazione di un modello architettonico", in *El Circo en Hispania Romana*, Madrid, p. 13-25.

CIANCIO ROSSETTO, P. (2002). "Circo Massimo. Risultati delle indagini archeologiche nell'area centrale", *BullCom*, 103, p. 186-189.

CIANCIO ROSSETTO, P. (2007). "Circo Massimo: riflessioni e progetti", *Orizzonti. Rassegna di Archeologia*, VIII, p. 19-30.

DUCHESNE, L. (1886-92). *Le Liber pontificalis*, Paris (rist.1957), I-II.

PERGOLA, S.; COLETTA, A. (2014). "Circo Massimo. Considerazioni sulla decorazione architettonica dell'Arco di Tito", *BullCom*, 115, p. 338-345.

PIETRANGELI, C. (1940). "Circus Maximus", *BullCom*, 68, p. 233-234.

PM 1960: CARETTONI, G.; COLINI, A. M.; COZZA, L.; GATTI, G. (1960). *La pianta marmorea di Roma antica. Forma urbis Romae*, Roma.

ROVELLI, A. (2001), *Monete da un condotto fognario nell'esedra della Crypta Balbi*, in *Roma. Dall'antichità al medioevo*, Roma, p. 208.

27. DUCHESNE 1886-92, I, 504: *Item isdem sanctissimus presul formam qui Iobia vocatur, qui per evoluta XX anno rum spatia nimis confracta reiacebat, a fundamentis restaurare fecit*.

LA DECORAZIONE ARCHITETTONICA E SCULTOREA DELL'ARCO DI TITO AL CIRCO MASSIMO

Stefania Pergola
Andrea Coletta

Nel Circo Massimo esisteva fin dall'età repubblicana un *fornix*, menzionato dalle fonti, fatto costruire da Lucio Stertinio nel 196 aC. con il bottino ricavato nella guerra nella Hispania Ulteriore[1]. Svetonio e Dione Cassio[2] ricordano che nel 68 dC. Nerone, al ritorno vittorioso dalla Grecia dopo aver partecipato ai giochi istmici, per consentire il passaggio del corteo trionfale avrebbe abbattutto un arco nel circo Massimo, forse da identificarsi proprio con l'antico fornice di Stertinio.

Nell'81 dC. un nuovo arco fu dedicato a Tito nel circo, nell'anno della sua morte, dal Senato e dal Popolo Romano per la celebrazione della vittoria sui Giudei e la distruzione di Gerusalemme del 71 dC., come ricorda l'iscrizione che era sull'attico e che è stata copiata dall'Anonimo di Einsiedeln probabilmente agli inizi del IX secolo[3].

L'arco di Tito nel Circo Massimo è raffigurato sulla *Forma Urbis* a tre fornici intercomunicanti e su varie rappresentazioni datate dal II al IV dC., come il noto rilievo di Foligno della metà del III dC., nel quale l'arco è rappresentato a tre fornici con attico sormontato da quadriga e trofei, e il mosaico di Luni; su quest'ultimo purtroppo la raffigurazione dell'arco occupa una zona caratterizzata da una estesa mancanza delle tessere musive e pertanto si riescono ad individuare solo i tre fornici, la scalinata di accesso ed un elemento curvilineo sull'attico, probabilmente allusione alla volta del fornice centrale. Anche nel mosaico di piazza Armerina nella parte curva dell'emiciclo sembrano distinguersi, in maniera parziale a causa di una lacuna, i tre fornici dell'arco con transenne al suo interno; il monumento appare anche in monete dell'epoca di Traiano e Caracalla, ma in modo semplificato ad un fornice[4].

I recenti interventi nel Circo Massimo hanno permesso una nuova considerazione dell'arco di Tito al centro dell'emiciclo, settore già esplorato in passato negli scavi del 1929-34 e poi degli anni'80[5].

1. Liv., XXXIII, 27, 3-4. Cfr. S. de Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, Roma, 1988, p. 263, n. 51; P. Ciancio Rossetto, "Circo Massimo. Il Circo cesariano e l'arco di Tito", *Archeologia Laziale*, VIII, 1987, p. 44, ipotizza che il fornice di Stertinio si trovasse pressappoco sul luogo di quello di Tito. Diversa è l'opinione di F. Marcattili, *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia* (*BCom*, suppl. 19), Roma, 2009, p. 223 che colloca il fornice di Stertinio tra i *carceres* e la cavea del lato palatino del Circo. L'arco al Circo Massimo, proprio in base all' iscrizione, deve intendersi come monumento trionfale, a differenza di quello dedicato a Tito sulla *Sacra Via*, interpretato correntemente come arco onorario, in base anche anche alla titolatura che celebra l'apoteosi dell'imperatore con la dedica del Senato e del popolo romano al Divo Tito. M. Pfanner, *Der Titusbogen*, Beiträge zur Erschliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 2, Mainz am Rhein, 1983. Per una interpretazione dell'arco con valenza sia trionfale che funeraria si veda N. J. Norman, "Imperial Triumph and Apotheosis: The Arch of Titus in Rome", in *Koine: Mediterranean Studies in Honor of H. Ross Holloway*, Oxford and Oakville, 2009, p. 41-53.
2. Suetonio, Nero, 25; Dione Cassio LXIII, 20.
3. La menzione del consolato fissa la data dell'erezione dell'arco all'81 dC. *CIL*, VI, 944. La costruzione di questo monumento rappresenta un' ulteriore testimonianza dell'attività edilizia dei Flavi e ancora una volta sembra porsi come una restituzione pubblica di un monumento sacrificato da Nerone per la sua grandezza. Per il codice di Einsiedeln si veda: *Die Einsiedler Inschriftensammlung und der Pilgerfürer durch Rom* (Codex Einsidlensis 326), Stuttgart 1987, p. 32-33. Successivamente compare citato nei *Mirabilia Urbis Romae* (III, De arcubus) tra gli archi trionfali.
4. Cfr. G. Carettoni, A. M. Colini, L. Cozza, G. Gatti, *La pianta marmorea di Roma antica*, Roma 1955, tav. XXVII. Per un esaustivo catalogo delle fonti iconografiche vedi F. Marcattili 2009 *op. cit.* alla nota 1, p. 241-279. Cfr. anche il contributo di Marialetizia Buonfiglio in questo volume e n. 6.
5. Una prima notizia del rinvenimento del basamento dell'arco è fornita da A. M. Colini, *Bcom*, 1934, LXII, p. 175-177, fig. 12; vedi anche A. M. Colini, P. Ciancio Rossetto, "Il Circo Massimo", *Archeologia Laziale*, II, 1978, p. 77-78; P. Ciancio Rossetto, "Circo Massimo. Il Circo cesariano e l'arco di Tito", *Archeologia Laziale*, VIII, 1987, p. 39-46; P. Brandizzi Vittucci, "Circo Massimo: contributi di scavo per la topografia medievale", *QuadAEI*, 16, 1988, p. 406-416; P. Brandizzi Vittucci, "L'arco di Tito al Circo Massimo", *Archeologia Laziale,* X, 1990, p. 68-71. L'autrice ipotizza che l'arco flavio fosse ad un fornice poi trasformato in tre fornici dopo il III dC. Tali conclusioni non trovano però conferma nei recenti dati di scavo che riconducono ad una struttura a tre fornici il monumento di età flavia. Eadem 1991, 7-40; P. Ciancio Rossetto, *LTUR*, I, Roma 1993, s.v. *Arcus Titi*, p. 108-109, fig. 157,159,160.

Durante gli scavi degli anni '30 (fig. 1) vennero scoperti alcuni elementi ancora *in situ*, come il piedistallo con la base della colonna esterna del fornice laterale sinistro (fronte interna dell'arco), il piedistallo retrostante della lesena corrispondente e il piedistallo di una delle colonne, sempre del fornice laterale sinistro ma della fronte esterna, ancora in parte interrati. Nell'area erano poi presenti vari frammenti di rocchi dei fusti delle colonne scanalate, dei quali due forse ancora in posizione di crollo ed uno reimpiegato nella muratura del condotto dell'acqua mariana. Di uno dei piloni del fornice centrale si conservavano i blocchi in travertino.

La base della colonna di destra dello stesso fornice con parte del piedistallo vennero alla luce negli scavi degli anni Ottanta, così come i piedistalli della terza colonna e della lesena del fornice centrale con il retrostante pilone e alcuni grandi frammenti della trabeazione, che però non furono movimentati e quindi rimasero ancora nella loro posizione di rinvenimento.

Una notevole quantità di frammenti lapidei di grandi dimensioni, per la maggior parte architettonici e pertinenti alla zona dell'attico e alla trabeazione, sono stati recuperati nei recenti sondaggi degli anni 2014-2015 all'interno di un potente strato (fig. 2) contenente ceramica di IX-X secolo che copriva il piano interno dell'arco almeno fino ad una certa altezza, testimoniandone il definitivo smantellamento[6]. Tale fase potrebbe anche essere messa in relazione con i grandi terremoti avvenuti in quegli anni, come quello dell'847 che causò la caduta di parte del Colosseo, o quello dell'897 che provocò il crollo del Laterano[7]. Gli strati successivi contenenti depositi di sabbie dovuti allo scorrimento delle acque testimoniano un continuo e veloce riempimento dell'edificio antico con sedimenti e depositi. Il grande accumulo di frammenti architettonici non può essere interpretabile come crollo dell'arco, in quanto si tratta di elementi non contigui e appartenenti a parti diverse dello stesso monumento, e può essere messo in relazione con una fase di abbandono o degrado della zona o piuttosto con una fase di rialzamento artificiale del livello del terreno[8].

Al suo interno sono stati rivenuti anche frammenti della grande iscrizione dell'attico con alcune delle lettere che la componevano[9]: in particolare due conservano rispettivamente la cornice inferiore e superiore che chiudeva lo specchio epigrafico, permettendo così un loro posizionamento quasi certo.

L'esame dei frammenti marmorei portati alla luce nei nuovi scavi ha fornito una serie di dati di notevole importanza, che hanno permesso una conoscenza più approfondita delle varie parti architettoniche che costituivano il monumento[10], confermando che la struttura era fin dalla sua prima fase a tre fornici intercomunicanti, forse un'evoluzione del tipo di arco costruito da Nerone sul Campidoglio, con la separazione dei piedistalli della parasta e della colonna antistante, soluzione che aumentava sulla fronte l'enfasi degli aggetti delle membrature

6. Per gli scavi degli anni 2014-2015 vedi: M. Buonfiglio, "Circo Massimo. Scavi e restauri nell'emiciclo (2009-2015)", *Bcom*, CXV, 2014, p. 326-338; S. Pergola, A. Coletta, "Circo Massimo. Considerazioni sulla decorazione architettonica dell'Arco di Tito", *Bcom*, CXV , 2014, p. 338-345 ed il contributo di Marialetizia Buonfiglio in questo volume.

7. Il sisma dell'847 sembra essere stato più catastrofico di quanto riportato dalle fonti. Anche dati archeologici recenti (indagini per lo scavo della Metro C in Piazza Venezia) e la rilettura della bibliografia più antica sembrano collegare a questo evento una serie di crolli violenti che hanno interessato più edifici romani: F. Galadini, G. Ricci, E. Falcucci, C. Panzieri, "I terremoti del 484-508 e 847 dC. nelle stratigrafie archeologiche tardoantiche e altomedievali dell'area romana", *Bollettino di Archeologia on line Direzione Generale per le Antichità*, IV, 2013/2-3-4, p. 140-148; P. Galli, D. Molin, L. Scaroina, "Tra fonti storiche e indizi archeologici. Terremoti a Roma oltre la soglia del danno", *RIASA*, 62-63, 2013, p. 9-32.

8. Quest'ultima ipotesi si deve a Valeria Bartoloni, che ha eseguito gli scavi nella zona dell'arco. Nel circo non sono state rinvenute tracce dell'esistenza di calcare; forse potrebbe trattarsi semplicemente di un luogo di stoccaggio dei vari frammenti ammassati lì per poi essere riutilizzati. A riprova di quanto detto è la presenza all'interno del saggio di frammenti di colonne in portasanta e giallo antico non pertinenti all'arco.

9. I frammenti conservati (Depositi della Sovrintendenza Capitolina, invv. CM 237, CM 424, CM 1092, CM 164) presentano solchi lavorati a subbia larghi circa 2 cm dove sono praticati fori per l'alloggiamento delle lettere in bronzo, di altezza variabile fra i 20 e i 23 cm e larghe cm 2 circa.

10. Da parte di chi scrive è in corso lo studio e la contestualizzazione dei frammenti alle varie parti dell'arco. Grazie alla collaborazione con il Dipartimento di Architettura Università di Roma Tre – Laboratorio di Rilievo e Tecniche Digitali che ne ha curato la restituzione grafica, è stato possibile definire con sicurezza alcuni aspetti del monumento, come le dimensioni, la sua collocazione nella pianta realizzata con il metodo del laser scanner ed il rilievo fotogrammetrico con la restituzione di modelli in 3d texturizzati e soprattutto quello di una ipotesi di anastilosi virtuale. Per l' elaborazione di un'ipotesi preliminare di anastilosi virtuale dell'arco, vedi M. Canciani, C. Falcolini, M. Buonfiglio, S. Pergola, M. Saccone, B. Mammi, G. Romito, "A method for virtual anastylosis: the case of the Arch of Titus at the Circus Maximus in Rome", *ISPRS Ann. Photogramm Remote sens.* Spatial, Inf. Sci., II-5/W1, 2013, p. 61-66; M. Canciani, C. Falcolini, M. Buonfiglio, S. Pergola, M. Saccone, B. Mammi, G. Romito, "Virtual anastylosis: the case of the Arch of Titus at the Circus Maximus in Rome", *International Journal of Heritage in the Digital Era* 06/2014, 3(2), p. 393-412.



Figura 1. Circo Massimo, Scavi nella zona dell'emiciclo (1929-1936). Archivio Fotografico Sovrintendenza Capitolina.



Figura 2. Circo Massimo, Grandi frammenti architettonici rinvenuti durante gli scavi degli anni 2014-2015.

architettoniche e quindi degli elementi superiori della trabeazione e dell'attico[11].

I piedistalli (fig. 3) ancora visibili, sia quelli relativi alle basi sia quelli relativi alle lesene, presentano superiormente delle cornici lisce[12] mentre inferiormente sono caratterizzati da zoccoli lisci[13]; le modanature dovevavo girare su tutti e quattro i lati dei piedistalli delle colonne. Le basi (fig. 4), sia di colonna sia di lesena, sono di tipo composito, intagliate con due tori accuratamente ricurvi e doppia scozia, con l'elemento di separazione costituito da un doppio tondino. I fusti delle colonne e delle lesene sono formati da rocchi con scanalature separate da listelli a dorso piatto, mentre i capitelli, dai pochi frammenti conservati, sono corinzi e riferibili allo stile flavio, come si desume dalle caratteristiche tecniche dell'ornato vegetale (fig. 5). Per quanto riguarda la trabeazione, se dell'architrave non si sono conservati frammenti di dimensioni interessanti e del fregio solo alcune parti del rilievo che lo ornava, della cornice (fig. 6) di tipo ionico sono stati rinvenuti alcuni elementi di grandi dimensioni modanati[14]. Il recupero di alcuni elementi architettonici e dell'iscrizione hanno contribuito alla ricostruzione dell'attico, composto da zoccoli[15] posti agli angoli per sostenere statue o pilastrini, come si può osservare anche negli archi di epoca successiva; tra loro si deve posizionare il campo per l'iscrizione realizzata in lettere bronzee, mentre superiormente l'attico si concludeva con una cornice ionica di coronamento[16].

Tutti gli elementi architettonici rinvenuti sono in marmo lunense e sono caratterizzati da una lavorazione liscia delle modanature delle cornici della trabeazione e dell'attico.

L'intaglio dei frammenti relativi ai capitelli corinzi (sia di colonna sia di lesena) rimanda chiaramente alla tradizione flavia (fig. 5), come si evince dalle foglie delle corone dal caratteristico intaglio

11. F. S. Kleiner, *The arch of Nero in Rome*, Roma, 1985.
12. La cornice è costituita da sima, corona e soffitto, ovolo, tondino e gola dritta, tutte separate da listelli.
13. Gli zoccoli sono costituiti da plinto, toro, gola rovescia rovesciata, cavetto e toro.
14. La cornice è costituita dalle seguenti modanature: con sima a gola dritta, tondino, gola rovescia, corona con peduncolo, soffitto, ovolo, tondino, dentello continuo, gola rovescia, separate da listelli.
15. Si tratta di un plinto coronato da toro e due gole rovesce rovesciate, separate da listelli e tondini.
16. La cornice si presenta modanata con gola rovescia, corona e soffitto, ovolo, separati fra loro da listelli e tondini.



Figura 3. Circo Massimo, Arco di Tito: piedistallo della prima colonna della fronte interna dell'arco rimesso in luce durante gli scavi 2014-2015.

piatto, con la costolatura mediana ornata da una serie di piccoli tratti obliqui e separata da quelle laterali mediante profonde solcature, o dalla resa dei caulicoli, ancora leggermente obliqui, con la superficie animata ugualmente da profonde solcature e decorati nell'orlo con piccole foglioline; un confronto è possibile con i capitelli della *Domus* Flavia sul Palatino e della villa di Castel Gandolfo[17].

Un'ulteriore conferma dell'attribuzione all'età flavia dell'arco viene da confronti con altri monumenti dello stesso ambito cronologico che presentano cornici con decorazione liscia, trovando anche dei riscontri molto significativi nell'ornato della *Porticus Absidata*[18] adiacente al Foro di Nerva e in quello di Porta Romana a Ostia Antica[19] (oltre alla decorazione dell'esterno del Colosseo, resa con modanature lisce): i due edifici di età domizianea, analogamente all'arco di Tito, presentano cornici ioniche lisce intagliate con profili profondi che creano ampie zone d'ombra compatibili con il ricco colorismo di questa età, così come i dentelli continui della sottocornice che, nella proporzione gerarchica delle modanature, assumono una dimensione meno evidente.

17. Per la *Domus Flavia* si veda: W. D. Heilmeyer, *Korintische Normalkapitelle*, Heidelberg, 1970, taf. 48; K. Freyberger, *Stadtrömische Kapitelle aus der Zeit von Domitian bis Alexander Severus*, Mainz, 1990, taf. 2. figg. a, c; taf. 3, figg. a, c. Per Castel Gandolfo si veda: P. Pensabene, F. Caprioli, "La decorazione architettonica di età flavia", in F. Coarelli (cur.), *Divus Vespasianus* (Catalogo della mostra), Milano, 2009, p. 111, fig. 3.
18. H. Bauer, "Porticus Absidata", *RM*, 90, 1983, p. 111 ss.
19. P. Pensabene, *Ostiensum marmorum decus et decor: Studi architettonici, decorativi e archeometrici*, Roma, 2007.

Lo scavo, nel settore occidentale dell'arco, ha riscoperto il terzo pilone in blocchi di travertino, con i piedistalli antistanti di colonna e lesena[20]; la sopravvivenza di un tratto di zoccolo inferiore del piedistallo della lesena, fortemente sporgente rispetto a quello della colonna, induce a ipotizzare che questo si allargava fino a comprendere il pilone retrostante, il quale doveva essere rivestito da lastre di marmo dello spessore di 9 cm, come dimostrato da un frammento che ancora gli si addossa[21].

Tra le particolarità tecniche e di lavorazione riscontrate sul materiale architettonico, è importante sottolineare una differenza di dimensioni tra i pezzi di marmo utilizzati per le diverse parti dell'arco: ad esempio le basi delle colonne del fornice sinistro, lato circo, sono intagliate in un unico blocco con il



Figura 4. Base composita di colonna della fronte dell'arco di Tito.

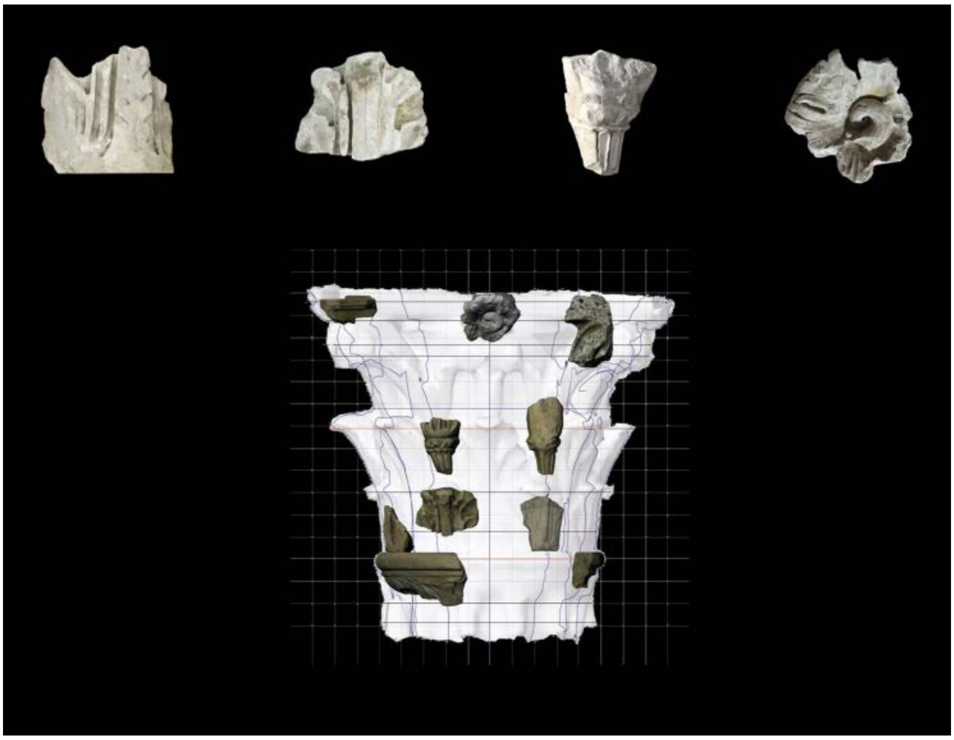


Figura 5. Frammenti dei capitelli corinzi delle colonne dell'arco e loro riposizionamento (restituzione grafica Sovrintendenza Capitolina e Dipartimento di Architettura Università di Roma Tre – Laboratorio di Rilievo e Tecniche Digitali)

piedistallo sottostante, mentre il piedistallo del fornice destro sempre lato circo, si presenta mancante della cornice superiore, la quale doveva essere lavorata in un blocco a parte, come dimostra il piano superiore conservato; lo stesso tipo di lavorazione si nota anche nel piedistallo della lesena retrostante, dove in questo caso fortunatamente si conserva il pezzo con la cornice di coronamento. A queste considerazioni si deve aggiungere che le basi di lesena rimaste, delle quali una intera, sono scolpite a se stanti. Anche le cornice ioniche della trabeazione hanno le modanature intagliate in un sol blocco di marmo, mentre altri frammenti, pur essendo pertinenti alla medesima cornice per sequenza e dimensioni delle modanature, appaiono lavorati in pezzi separati.

Per quanto riguarda l'apparato decorativo dell'arco sono stati inoltre rinvenuti numerosi frammenti di rilievi di diverse dimensioni che è difficile al momento precisare su quali delle superfici libere dell'ar-

20. La lesena era già stata scavata negli anni Ottanta: vedi Brandizzi Vittucci 1988 *op. cit.*, p. 407, fig. 2.

21. Il primo piedistallo del fornice orientale non è stato scoperto su tutti e quattro i lati ed anche quello della lesena non è stato scavato. Pertanto non si è potuto accertare se anche questo plinto, come presumibile, fosse lavorato in maniera simile al terzo.

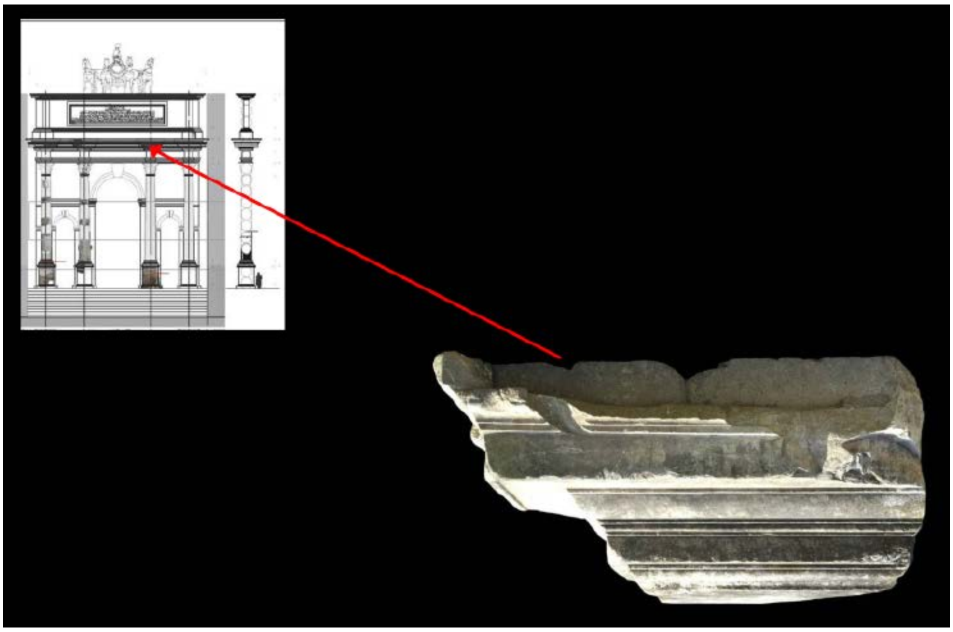


Figura 6. Frammento della cornice della trabeazione dell'arco di Tito (elaborazione grafica del prospetto dell'arco: Sovrintendenza Capitolina e Dipartimento di Architettura Università di Roma Tre – Laboratorio di Rilievo e Tecniche Digitali)

co fossero collocati, troppo esiguo è ciò che resta del monumento rispetto all'intero.

Dagli scavi degli anni Ottanta proviene un frammento di rilievo[22], scolpito in un blocco di marmo lunense che presenta una profondità massima di cm 153, ed un'altezza di 45 cm; non si tratta quindi di una lastra applicata ma di un blocco passante che entrava nel pilone in profondità. Il rilievo, scolpito sulla parte anteriore, conserva un piccolo tratto di gamba all'altezza della caviglia che sembra vestita con un pantalone e appare proseguire in avanti, là dove forse era la sporgenza del piede; accanto si scorge un frammento del fusto di una palma. A questa porzione di rilievo sono riconducibili, per stile e dimensioni , altri due frammenti che rappresentano una gamba panneggiata, forse parti dello stesso arto[23]. La profondità conservata dei due frammenti è di 31,5, quindi anch'essi sono relativi non ad altorilievi a lastra ma a blocchi passanti (fig. 7).

A questi frammenti ne va inoltre unito un altro, sempre in marmo lunense, con la raffigurazione della chioma di una palma[24] che potrebbe essere la parte alta dell'albero di cui si conserva un frammento di fusto a lato della gamba. La gamba ricoperta da pantalone fa pensare ad un barbaro, verosimilmente in questo caso un abitante della Giudea, raffigurato ai piedi di un albero di palma. Il barbaro assume nell'antichità un'immagine stereotipata secondo un'iconografia che lo raffigura con la barba, vestito genericamente con pantaloni e mantello, sia se si tratta di popolazioni orientali che nordiche[25]. Lo stesso albero della palma, oltre a simboleggiare genericamente il trionfo, si sostituisce nella monetazione flavia al più usato trofeo ed è allusivo anche della localizzazione geografica del territorio conquistato[26]. Dai pochissimi frammenti conservati si può pensare quindi che il rilievo dal Circo Massimo raffigurasse una scena del trionfo giudaico dove, lo sappiamo da Flavio Giuseppe, numerosissimi prigionieri sfilarono abbigliati nei loro costumi, nascondendo alla vista lo spiacevole spettacolo dei maltrattamenti subiti[27].

In tutti e tre i frammenti il rilievo si stacca dal fondo concavo con uno spessore notevole, quasi a tutto tondo, e ricorda per tecnica di lavorazione e resa stilistica i pannelli interni dell'arco di Tito sulla Sacra Via. In particolare il nostro blocco appare risegato sopra la caviglia, in maniera identica a quanto

22. Inv. CM 85, Area archeologica del Circo Massimo. Cfr. Pergola, Coletta *op. cit.* p. 340-341.
23. La gamba del frammento precedente ha una largh. di 15 cm, questi (inv. CM 1766 e CM 1012) hanno un diametro di 13 cm e 10 cm.
24. Inv. CM 1193, Depositi della Sovrintendenza Capitolina. Profondità 14 cm.
25. Interessante è un confronto con una lastra Campana da Roma, via Ostiense, di epoca flavia che rappresenta una grande figura di Vittoria che muove verso un albero di palma ai cui piedi sono una prigioniera stante e ammantata in atteggiamento dolente, interpretata come una raffigurazione della Giudea, ed un uomo raffigurato con la parte superiore del corpo nudo e le gambe coperte da brache. Vedi S. Tortorella in E. La Rocca, S. Tortorella (cur.), *Trionfi romani* (Catalogo della mostra), Milano, 2008, p. 195, II.3.6. La raffigurazione della *Iudea capta*, con l'albero di palma presente, ritorna di frequente sui tipi monetali di Vespasiano (sesterzio) e Tito con allusione al trionfo giudaico.
26. Vedi ad esempio *RIC* II, p. 68, n. 427.
27. Fl. Gius., VII, 5, 138, 139.

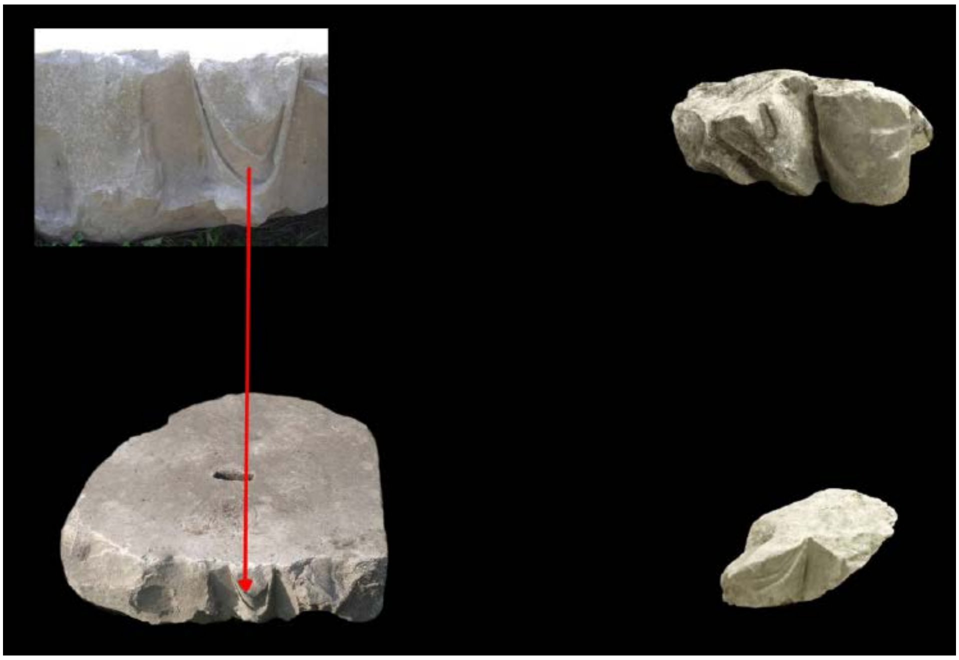


Figura 7. Frammenti di rilievi intagliati in blocchi passanti, forse da collocare nei pannelli all'interno del passaggio del fornice centrale.

accade nel pannello con quadriga dell'arco di Tito. In entrambi i monumenti il rilievo è intagliato in un blocco inferiore passante che comprende i pedi delle figure, e poi in altri, anche lastre, per le parti superiori.

Il frammento, che doveva sviluppare un'altezza di oltre 2 metri e mezzo, si può posizionare, in uno dei piloni all'interno del passaggio del fornice centrale, in maniera analoga all'arco di Tito sulla Sacra Via.

Sul fregio della trabeazione sono da collocare un frammento di rilievo in marmo lunense[28] (fig. 8), con figura maschile priva della testa vestito di corta tunica stretta in vita da una cinta e di cui resta solo il busto e le gambe fino all'altezza delle ginocchia, forse un inserviente. Un altro frammento di altorilievo in marmo lunense, che conserva la gamba destra di un personaggio vestito di corta tunica leggermente piegata nell'atto dell'incedere[29], è compatibile per dimensioni e materiale con i frammenti precedenti e anch'esso può interpretarsi come un portatore di *ferculum*.

Con questo frammento è riferibile un altro raffigurante una testina maschile[30], sempre in marmo di Luni, conservata per un' altezza massima di circa 7 cm, di cui resta parte della calotta cranica con la capigliatura resa con ciocche a fiamma: la sporgenza tutto intorno al capo fa intendere che portava una corona, da cui fuoriescono alcune ciocche a falcetto sui lati delle tempie. La disposizione dei capelli rimanda ad analoghe esecuzioni di età flavia. La parte destra della testa non è lavorata, quindi probabilmente era rigirata su questo lato e non visibile. La presenza della corona fa pensare ad un personaggio che partecipa ad un corteo trionfale. Potrebbe collegarsi allo stesso rilievo anche un altro frammento, sempre in marmo di Luni, con la testa di un animale, forse un toro, caratterizzata da ciuffetti di peli sul muso, molto sporgente dal piano di fondo[31].

Per le simili dimensioni e la stessa qualità di marmo, i frammenti sono ascrivibili ad un fregio con raffigurazione di pompa trionfale, come farebbe pensare la presenza degli inservienti o portatori, della figura con corona (forse un soldato) e del toro per il sacrificio.

Già riconosciuta come pertinente all'arco è la testa galeata di soldato romano con paragnatide decorata da un fulmine, rinvenuta negli scavi del 1934 presso la torre della Moletta e interpretata come allusione alla dodicesima legione Fulminata che operava in Giudea sotto Tito[32]. La testa, in marmo pentelico, rappresenta una figura di soldato di profilo con l'elmo decorato con rosette e viticci dove sono evidenti i profondi fori di trapano: il volto, dal mor-

28. Inv. CM 458, Depositi della Sovrintendenza Capitolina. H. 43 cm , profondità 17 cm.
29. Inv. CM 300, Depositi della Sovrintendenza Capitolina. Largh. 19,4 cm, h. 19,7 cm, prof. 15,4 cm.
30. Inv. CM 1798, Depositi della Sovrintendenza Capitolina.
31. Inv. CM 888, Depositi della Sovrintendenza Capitolina. H. 22 cm, profondità massima 19 cm.
32. Roma, Musei Capitolini, Magazzino Sculture Palazzo Nuovo, inv. MC 129. E. La Rocca, "Un frammento dell'arco di Tito al Circo Massimo", *BmusRom*, XXI, 1974, p. 1-5. Vedi anche De Maria *op. cit.* p. 285-287. Conservata per un'altezza massima di 22 cm e una largh max di 14 cm, sviluppa un'altezza della figura di circa 175 cm.



Figura 8. Frammenti di rilievi appartenenti al fregio dell'arco di Tito.

bido modellato, mostra occhi infossati sotto le arcate sopraccigliari con l'angolo segnato da un foro di trapano e bocca semiaperta con profonda rima labiale a creare zone d'ombra. La testa doveva appartenere ad un rilievo alto circa due metri. La presenza dell'elmo indossato dal soldato non si addice ad una scena di corteo trionfale, dove solitamente i partecipanti appaiono portare corone sul capo, bensì presumibilmente ad una scena raffigurante un momento rituale, come *adventus* o *profectio* o *reditus*. E' possibile ipotizzare quindi che i rilievi occupassero i pannelli sui piloni di una delle fronti dell'arco.

L'utilizzo di marmi differenti, come il pentelico della testa del soldato ed il lunense dei frammenti architettonici e dei rilievi rinvenuti negli scavi, per rimanere nell'ambito cronologico del nostro monumento, è attestato anche nella decorazione dell'arco di Tito sulla Sacra Via, che presenta l'impiego di entrambi questi marmi o come, nel caso di Porta romana ad Ostia, dove accanto agli elementi architettonici in lunense è testimoniato l'uso del proconnesio.

Appartenente ad un rilievo con sfondo architettonico è un bel frammento[33] in cui è rappresentato un timpano, probabilmente di un edificio templare, che si stacca dal fondo circa 15 cm, girando ad angolo (fig. 9). Il frontone presenta l'angolo con acroterio laterale a palmetta, seguito da una figura di divinità fluviale semisdraiata. La testa è perduta, ma lunghe ciocche di capelli e della barba le ricadono sul petto e sulle spalle. La figura si distingue per un potente modellato del corpo, nudo nella parte superiore e coperto inferiormente dal panneggio che gli avvolge le gambe. Il braccio sinistro è andato perduto, mentre quello destro è steso in avanti e copre parte della coda di un animale marino, forse un ippocampo, di cui resta il petto con l'attaccatura delle due zampe anteriori. L'angolo interno del frontone è occupato da una figura di amorino con i lunghi capelli inanellati e mantelletto svolazzante,



Figura 9. Frammento di rilievo con timpano di edificio templare.

33. Roma, Depositi della Sovrintendenza Capitolina, inv. CM 164. H. massima 48 cm, largh. massima 44,5, prof. massima 11,5.

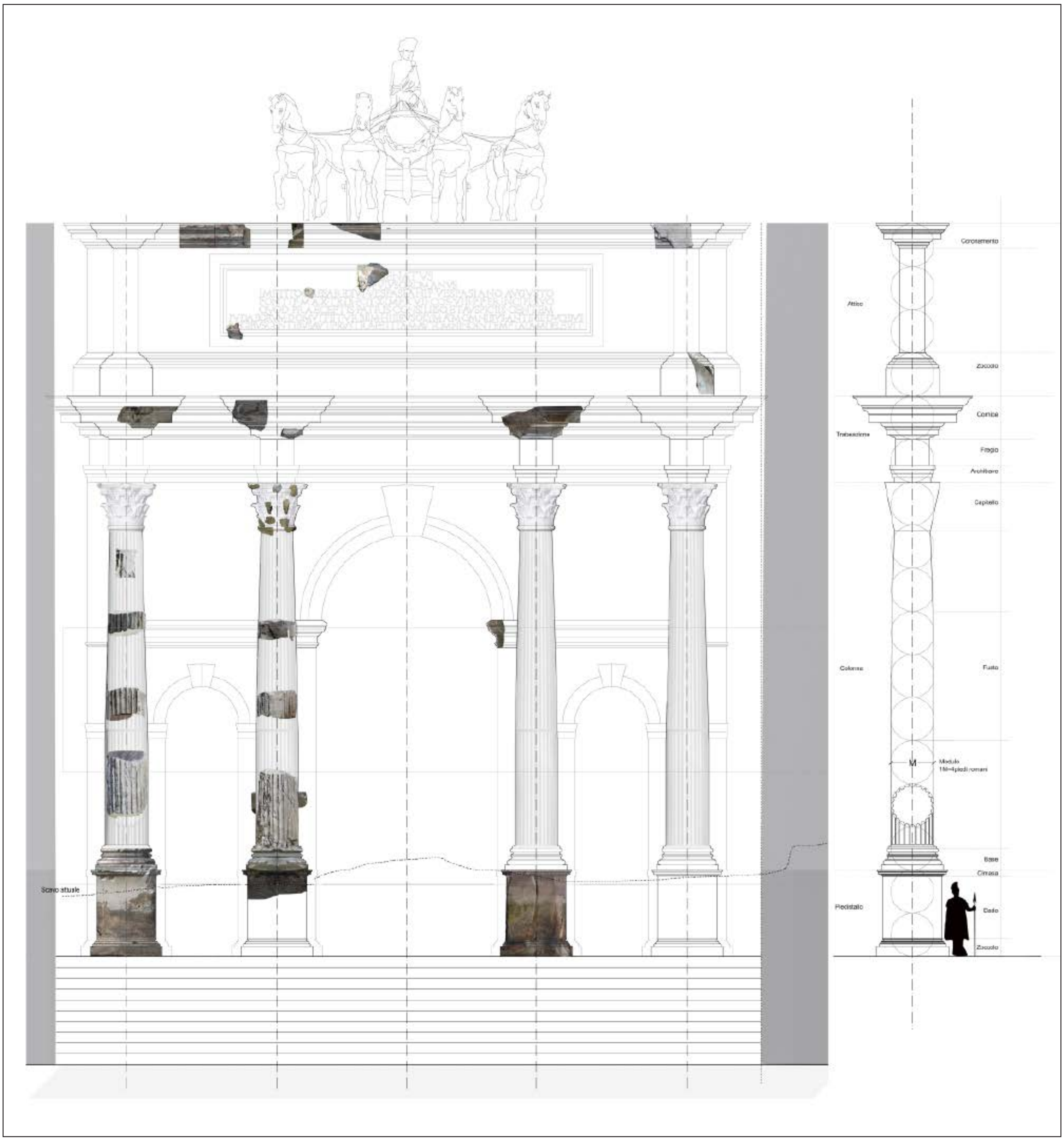


Figura 10. Ipotesi ricostruttiva dell'Arco di Tito (Sovrintendenza Capitolina e Dipartimento di Architettura Università di Roma Tre – Laboratorio di Rilievo e Tecniche Digitali con modifiche).

rappresentato con una fiaccola in mano in veloce movimento. La decorazione dell'edificio farebbero pensare ad un tempio dedicato ad una divinità marina; forse una rappresentazione del tempio di Nettuno in Circo Flaminio[34]. Il frammento presenta una notevole resa plastica, con profonde zone d'ombra, e costituiva probabilmente lo sfondo architettonico di un grande rilievo con pompa trionfale che sappiamo partiva proprio dal Campo Marzio, o con una scena rituale (*adlocutio*, *adventus*, *profectio*).

34. Identificato da Pier Luigi Tucci sul retro della casa di Lorenzo Manlio, nei pressi di piazza Costaguti. Vedi P. L. Tucci, "Dov'erano il tempio di Nettuno e la nave di Enea?", *Bcom*, XCVIII, 1997, p. 15-42.

Di recente Parisi Presicce ha attribuito all'arco di Tito un rilievo in marmo di Luni con la parte inferiore di tre figure in movimento prevalente verso destra conservato al giardino Caffarelli e proveniente probabilmente dal Circo Massimo[35]. La scena dovrebbe rappresentare un corteo, la figura di destra è stato interpretata come un portatore di *ferculum* a causa del muscolo del polpaccio reso con un modellato fortemente accentuato nello sforzo di sostenere il peso. A questo rilievo si deve attribuire, per dimensioni e tipo di marmo, un piccolo frammento con la raffigurazione di un piede alzato[36] che ricorda da vicino quelli del rilievo del giardino Caffarelli, le cui figure sviluppavano un'altezza di circa 1,30-1,40 e che potrebbe porsi tra la decorazione figurata dell'arco.

Sulla base di quanto detto fino ad ora possiamo concludere che l'arco di Tito (fig. 10) si presentava animato sulle fronti da quattro colonne libere scanalate, alte circa 10 m, costituite da rocchi, ribattute da quattro lesene retrostanti aderenti ai piloni, poggiate su basi composite alte 59 cm; sottostanti a queste vi erano piedistalli con modanature lisce superiormente e inferiormente, alti circa m 2,06. I capitelli erano corinzi e alti circa 1,15 m. Pannelli figurati erano forse applicati sulla fronte del monumento e all'interno del fornice centrale, similmente all'arco di Tito nella Sacra Via. Un fregio di minori dimensioni correva sulla trabeazione tra l'architrave e la cornice. L'attico presentava probabilmente solo due zoccoli aggettanti per far posto alla lunga iscrizione centrale ed era sormontato da una quadriga bronzea[37]. Sulla *Forma Urbis* il monumento viene rappresentato con una platea ed una scalinata sulla fronte verso il circo, mentre si collega con gradini con il piano di calpestio esterno all'edificio[38]. Grazie alle ultime scoperte è stato possibile calcolare l'ampiezza del monumento in circa 17 m, per una profondità di circa 15 m e con un'altezza di oltre 20 m. Quindi un arco con uno sviluppo verticale molto evidente, ma la cui altezza deve essere valutata in rapporto all'inserimento nella muratura della cavea del circo, con la possibilità, per coloro che sedevano sulle gradinate, di poter guardare sia l'iscrizione che i rilievi rivolti verso la pista.

35. C. Parisi Presicce, "L'arco di Tito al Circo Massimo. Frammenti inediti della decorazione scultorea", in *Le due patrie acquisite*, Suppl. 18 *BC*, 2008, p. 345-354 . Vedi anche D. Mustilli, *Il Museo Mussolini*, Roma, 1939, p. 186, n. 101. G. M. Koeppel, *Die historiscen Reliefs der römischen Kaiserzeit*, II, *Bjb*, 184, 1984, s. 5 abb. 10.

36. Roma, Depositi della Sovrintendenza Capitolina, inv. CM h. 17, largh. 28, spess. 26.

37. Marcattili *op. cit.* a nota 1, p. 225 riconosce su alcune raffigurazioni, come il rilievo di Foligno, anche un trofeo accanto alla quadriga.

38. La scalinata rappresentata sul frammento della FUR e anche sul rilevo di Foligno, il mosaico di Luni e quello di Piazza Armerina, per quanto varia nel numero dei gradini rappresentati, comunque è un elemento costante nelle raffigurazioni del circo e che doveva essere superata dalla pompa trionfale. In che modo ancora non è chiaro, forse poteva trattarsi di una rampa. Per il percorso della processione trionfale vedi E. La Rocca, "La processione trionfale come spettacolo per il popolo romano. trionfi antichi, spettacoli moderni", in E. La Rocca, S. Tortorella, *Trionfi romani*, Catalogo della mostra, Milano 2008, p. 34-55. Marcattili 2009, *op. cit.* a nota 1, ipotizza proprio per la presenza della scala, che l'arco fosse attraversato non dalla processione trionfale ma da un percorso processionale di Fortuna-Venere.

THE CIRCUS MAXIMUS: ACTUAL RESULTS AFTER THE LAST SURVEYS, USING ADVANCED INSTRUMENTS AND TECHNOLOGIES

Domenica Dininno, *University of Pisa, Bruno Kessler Foundation of Trento*

THE PROJECT

This article aims to present the preliminary data of a PhD project still underway, named "The Circus Maximus in the urban arrangement of the region XI: diachronic reconstruction and topographical development through the application of new technologies" is conducted by the University of Pisa in collaboration with the Bruno Kessler Foundation of Trento, Italy.

The project investigates the Circus with a new methodological approach for the site, i.e. photogrammetry, 3D modelling and a relational database. The investigation, through a total review of historical data and new archaeological surveys, aims to tackle the study of how the construction of the building has changed the topography of the *Regio XI* (Colini 1934, 175-177). The final digital product will contain the collected historical data of the ruins in one accessible portal.

HISTORY OF CIRCUS AND TOPOGRAPHICAL GRADING

The Circus Maximus in Rome is the largest building dedicated to shows of all time. At the centre of the Roman "sporting" passion for centuries; it has an unbroken continuity of life, at least from the archaic period to the present day (Ciancio Rossetto 2001, 13-25). Many Latin authors agree that, since the protohistoric age, the area between the Palatine and Aventine, called Valle Murcia, was the seat of worship and special holidays, such as the games in honour of Conso, in which there were chariot races. However, it was only during the Roman Kingdom, in particular with the Tarquinii, who according to tradition, they arranged circus games on the site with the first wooden chairs for the public. The oldest roads in the region consisted of two streets, which ran through the valley of the circus following the slopes of the Palatine and Aventine, avoiding the swampy land: the *vicus Iugarius* and the *vicus Tuscus*.

In the last centuries of the Republic, several temples of plebeian character and often linked to commercial functions were built on the side towards the Aventine, outside the *pomerium*, in particular the temple of *Ceres*, *Libero* and *Libera*. The building, together with that of Flora, stood alongside the *clivus Publicus* (currently *Clivo dei Publicii)* above the *carceres* of Circus Maximus, and quickly became the real political centre and archive of the plebeians.

At the opposite end of the circus there were the temple of Mercury, patron of merchants, which is also very old (founded in 495 BC), temple of *Venus Obsequens* (295 BC) and that of *Venus Verticordia* (which replaced an archaic shrine of *Fortuna Virilis*, attributed to *Servius Tullius*).

During the age of Caesar, the surrounding road network redesigned to meet the new requirements and allow a greater usability. The plan of the Circus in the first century BC was probably less complicated than the construction of the Imperial period. The circus was large 621 m and wide 118 m and would had been unified, the two long sides being connected together by the short side opposite to *carceres*, in the shape of a crescent moon (Ciancio Rossetto 2002, 186-189). The seats rose in three tiers, the lowest being of stone, the others of wood, the total capacity was probably around 150.000 people. The building destroyed by several fires under Nero and Domitian (Marcattili 2006, 621-651) and later rebuilt by Trajan in 100-104 AD. In year 80, a triple arch was placed in the center of the circus hemicycle, in remembrance of the victories of Vespasian and Titus during the Jewish War (Golvin 2002, 41-54). The circus was then enlarged by Caracalla and restored by Constantine up in order to contain up to 300.000 spectators (Liverani 2012, Brandizzi Vittucci 1991, 7-40). In the Middle Ages the area around the circus was gradually buried and was used as an agricultural area.

During the Fascism period (Muñoz 1934), due to the construction of "*Passeggiata archeologica*", the

Circus Maximus was freed from all the warehouses and industrial buildings that were placed around it[1]. Only in 1975 excavations were carried out and the area assumed the dignity of archaeological area for the section of the hemycicle (Ciancio Rossetto 1985, 127-134; 1987, 39-46; Brandizzi Vittucci 1986, 545-548; 1987, 47-56; 1988, 406-416; 1990, 57-71; 1991, 7-40), while the remaining part is currently used for public events[2]. Various transformations and destructions have made difficult the understanding of the heritage site itself (fig. 1).

The whole area is currently undergoing restoration and re-opening to the public with the project "Environmental regeneration and enhancement of the archaeological remains of the Circus Maximus and the related public spaces in Via dei Cerchi and Piazza di Porta Capena" by the Soprintendenza Capitolina and the Ufficio Città Storica which includes archaeological surveys. Some of these archaeological investigations was made in partnership with the Department of Archaeological and Historical Sciences of Antiquity, Univ. Sapienza di Roma (fig. 2).

WORKING METHODOLOGY

The main purposes of this research were on one hand increasing knowledge about the ancient building, recording data about walls condition before restoration works and recording archaeological excavation along the future touristic itinerary.

The research project had several steps:

- The first was the analysis of all the traceable archaeological knowledge, published and unpublished, about the *Regio XI* where the Circus is placed: the iconographic, cartographic, cadastral and epigraphic documentation, as well as the record of medieval and modern finds often unpublished: a global reconsideration of the literary evidence and archaeological framework will allow to reconstruct the topography.
- The analysis of all the new archaeological data: the excavation discovered a great amount of new information, which need to be reviewed in order to address the many issues still unsolved. It is a unique area containing a well-known building, which is actually in many respects little known in its diachrony.
- Creating a relational database, that was selected as best solution to organize these heterogeneous sources. It is an interactive map that provides access to all records. Each record is a zone and a tab containing a brief description, recent photos, archive photos, drawings and surveys. It will be essential for mapping and evaluation of the area occupied by the Circus in its various stages of life.
- The elaboration of a survey project is necessary to study the structural aspects of the building.

Through cross-sections, measurement of the thickness of walls, analysis of verticality, measurements of wall inclination, extracted from point clouds, it will be possible to acquire detailed understanding of these attributes.

Digital photogrammetry, after comparing costs and benefits, proved to be the best solution (Mikhail *et al.* 2001) for the project's needs: photogrammetry made correct metrical informations, together with the descriptive quality of the photos, which is very useful for the understanding of material pathologies (Luhmann *et al.* 2006). Fusion of multiple data sources with a different level of precision was a challenge: in fact, data from historical sources, early excavations of the twentieth century and recent excavations had to be combined[3].

1. At the end of the works directed by the "archaeologist of the regime", A. Muñoz, the entire area, now cleared out, was given to the National Fascist Party. From the end of 1936, the propagandistic and celebrative installations began with the construction of lightweight stage pavilions, which progressively occupied the entire valley of the Circus Maximus. Among the major exhibitions were recorded: the Exhibition of Summer Camps and Assistance to Children (1936/37), the Exhibition of National Textiles (1937-38), the Exhibition of Recreation (1938) commissioned by Starace and enriched by the "Rustic Village" and a permanent beach club with three pools and an arena. The entrance toward viale Aventino also came to be monumentalized with four colossal statues. While until that moment many structures were made of lightweight and recyclable materials, the new project instead called for permanent structures: the two "villages" were the Bathing Village and the Winter – Spring Village, a park with swimming pools, locker rooms, and guest quarters.
2. In 1982, some arcades of the eastern hemicycle were re-excavated and some structures of the western hemicycle were brought to light (on the Aventine side). In the years 1984-85 and 1986-1988 the zone of the arch, some arcades of the east hemicycle and the structures around the Torre della Moletta had been investigated. The investigations were jointly conducted jointly by the Soprintendenza Archeologica di Roma and the then X Ripartizione del Comune di Roma (now Soprintendenza Capitolina).
3. One of many examples: In September 2014, we had to draw the eastern wall of the tower; that facade was very interesting because there are several ducts which feeded the medieval mill. In December 2014 we opened the arch of Titus first trench that was next to the eastern facade of the tower. In that case, we re-used our old photos and we succeeded in meshing up the documentations. In a few steps, we had a complete survey of that area (Dininno and Vecchione c.s.).

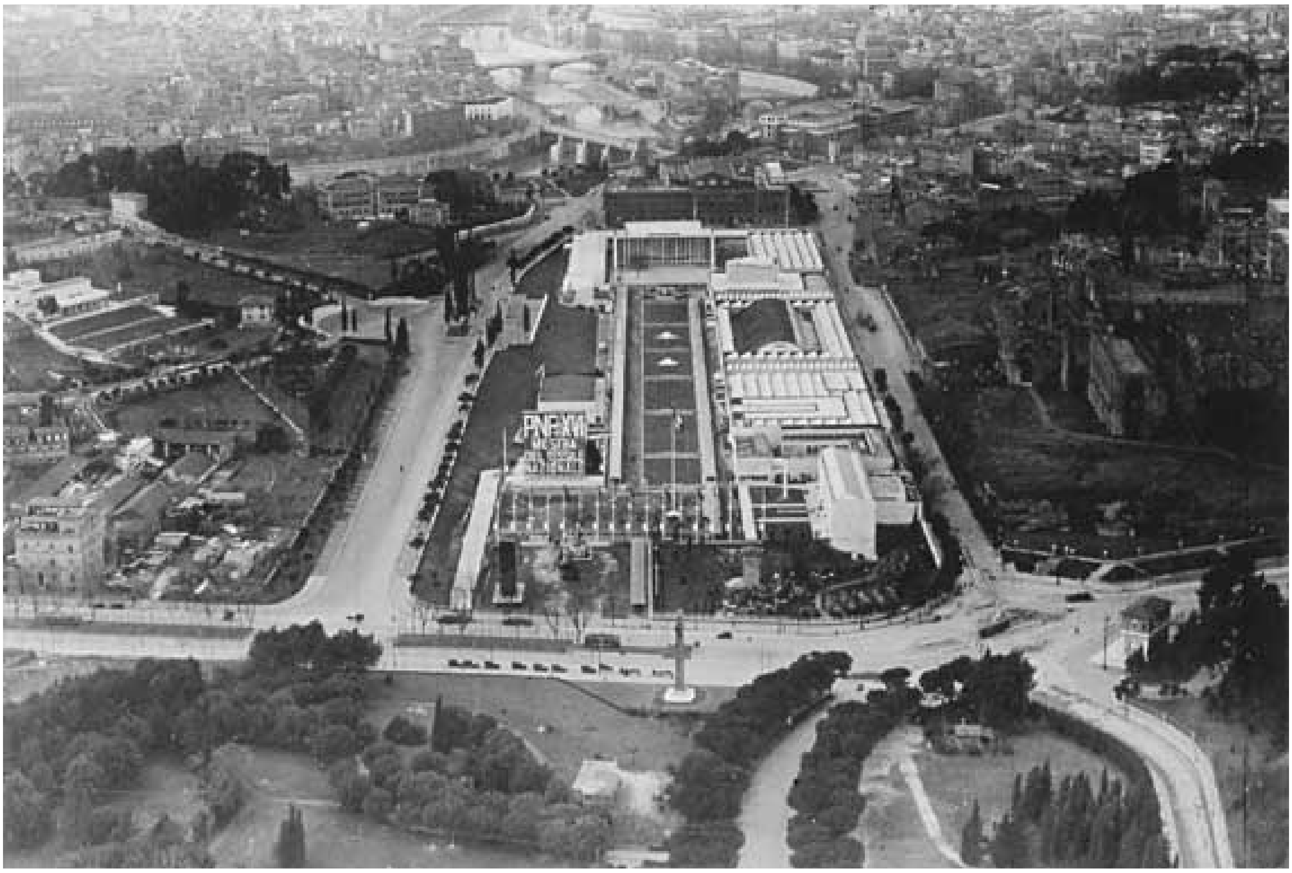


Figure 1. The Circus Maximus during the Universal Exhibition of 1934. Historic photo of Istituto Luce Archive.



Figure 2. The Circus Maximus pictures of the excavation with Sapienza students, 2014.

The methodological choice was motivated by the hybrid and complex nature of the archaeological site – an educational excavation but also a public work of urgent nature: the restoration works were urgent and this forced to speed the archaeological research and, subsequently, the graphic recording of the structures and findings (Dininno and Vecchione c.s.).

Furthermore the hydrogeological and geological situation of Murcia Valley had a wide negative effect on the normal workflow: first of all the average activity level was between 12 and 15 metres above sea level while the aquifer level was between 13 and 14 metres a.s.l., depending on the season and on the rainfall level. These influenced the trenches planning and the quality of the pictures taken for documentation purposes.

EXCAVATION AREAS AND ACTUAL RESULT OF LAST SURVEYS

IN THE SQUARE OF PORTA CAPENA

In the second and especially during the third century, the external areas of the hemicycle were strengthened and modified with the building of arcades to support the vaults of the gallery or the facade, whose the bases remain until now and which are also represented in part in the *Forma Urbis* (Ciancio Rossetto 2006, 127-141). The openings of many passages was reduced and was created a *via tecta* between the outer façade of the circus and the overlooking shops[4]. This area, outside the Circus, revealed part of a building, probably a *horreum* with four *tabernae*[5].

Already in imperial times, the pillars and arches supporting the hemicycle façade had made the external road difficult to drive on. The space around the roadway and the situation of the circus structures themselves evidently led to the need also to render passable the external ambulatory, now stripped of its original paving in travertine slabs. A new pavement was laid on the bedding layer of the former slabs, equating the ground level of the ambulatory even with that of the outer road on a single street level (Buonfiglio *et al.* 2017, 279-295).

IN EASTERN AND WESTERN HEMICYCLES

The areas of the Circus currently visible belong mostly to the reconstruction of the building by Domitian and Trajan between the late first and early second century. On the coin types specially minted by Trajan, the exterior elevation of the hemicycle is depicted as consisting of a continuous series of arcades resting on pilasters, with a high upper wall pierced by alternating windows, probably to signal two other internal levels. Along the outer perimeter of the hemicycle ran a paved road, circa 4.50 m wide[6], with rooms. These rooms followed an established tripartite scheme of entrances, including archways leading to the *ima cavea*; archways furnished with stairs leading to the upper floors and closed spaces; and the *tabernae*, used in various ways to provide for the needs of the circus attendees.

The investigations carried out in the interior *fornices* document a continuous occupation of the workshop spaces, with various forms of reuse, at least until the fifth century (Brandizzi Vittucci 1991, 7-40). However, between the fourth and sixth centuries the progressive appropriation of the public spaces by private owner was carried by means of walls constructed in *opus listatum*, some of which also segmented the long interior gallery in the two sectors of the hemicycle, partitioning the spaces differently from what had occurred in the preceding periods (Buonfiglio *et al.* 2017, 279-295).

Five *fornices* were dug (XIII, XII, XI, X, VI) which have a continuity of life and several restorations. They consists of rectangular rooms covered by barrel vault[7], using the *opus reticulatum* shaved as a foundation. The *cubilia* measure 12 x 12 cm, are yellowish in colour, very irregular, bedridden in a mortar mix that can be dated at the Julio-Claudian age, corresponding to the first construction phase of the Circus (Ciancio Rossetto 1987, 39-46).

All *fornices* have a sewer perpendicular to one side of the fornix and shoulders with a curtain wall made of bricks. The paviment however, was generally in sesquipedalian. The inner slope of the channel bottom allows us to state that the its function was to bring water to the sewer ring present in the external ambulatory circus, and in Roman times was linked to various descendants, with the

4. The road width was reduced from the original 4.5-5 m to just over 2.5 m, while at the east end of the area the installation of two pilasters reduced to the road width to little more than one meter, while at some points the width of the external gallery was reduced to about 1.80 m.
5. The securely identified *tabernae* are at least four in number, but just to the north other rooms have been brought to light with various phases of use.
6. The paved road, identified at a height of circa 14 m above sea level, shows later interventions of ancient restoration with the inclusion of stone elements in travertine.
7. They were restored most recently, in the years 2012-2013.



Figure 3: Room XII, example of application of photogrammetry. Ortophoto of the excavations and findings (Plates of gold, rock crystal and coins).

function water runoff (Buonfiglio 2007, 30-41). In the Late Period this duct was reused, and often interrupted by the construction of "tanks" in re-used brickwork. They have had several functions and often different exploitations depending on the age, but whit similar characteristics (Dininno 2017, 298-301).

The filling of the channel yielded interesting materials: globe-shaped oil lamps, fragments of rock crystal, gold elements of small dimensions probably belonging to a pendant or to a bracelet and more than approximately a thousand bronze coins datable, on first analysis, between the third and fourth century AD were recovered (fig. 3). The last layers revealed two particular finds: the bottom of a glass vessel with ringed foot and an early-medieval ceramic jug[8] (Vecchione 2017, 296-298).

In 2009 the surveys also investigated some of the *fornices* of the western hemicycle towards the Aventine. It was possible to explore only part of the remaining stratigraphy of *Fornices V-IX*, spaces unearthed in the 1980s, but which were already severely damaged by the buildings that, since the eighteenth century, had been built above, in some cases transforming and re-adapting the ancient structures as basement rooms (Buonfiglio *et al.* 2017, 279-295).

IN CENTRAL AREA AND ARCH OF TITUS

In February 2015, archaeological investigations explored the Arch of Titus in the centre of the hemicycle, adding new elements to our knowledge of the main phases of the building (Brandizzi Vittucci 1987, 47-56; 1990, 57-71). On the *Forma Urbis* the

8. Under study by Dr. T. Sgrulloni.

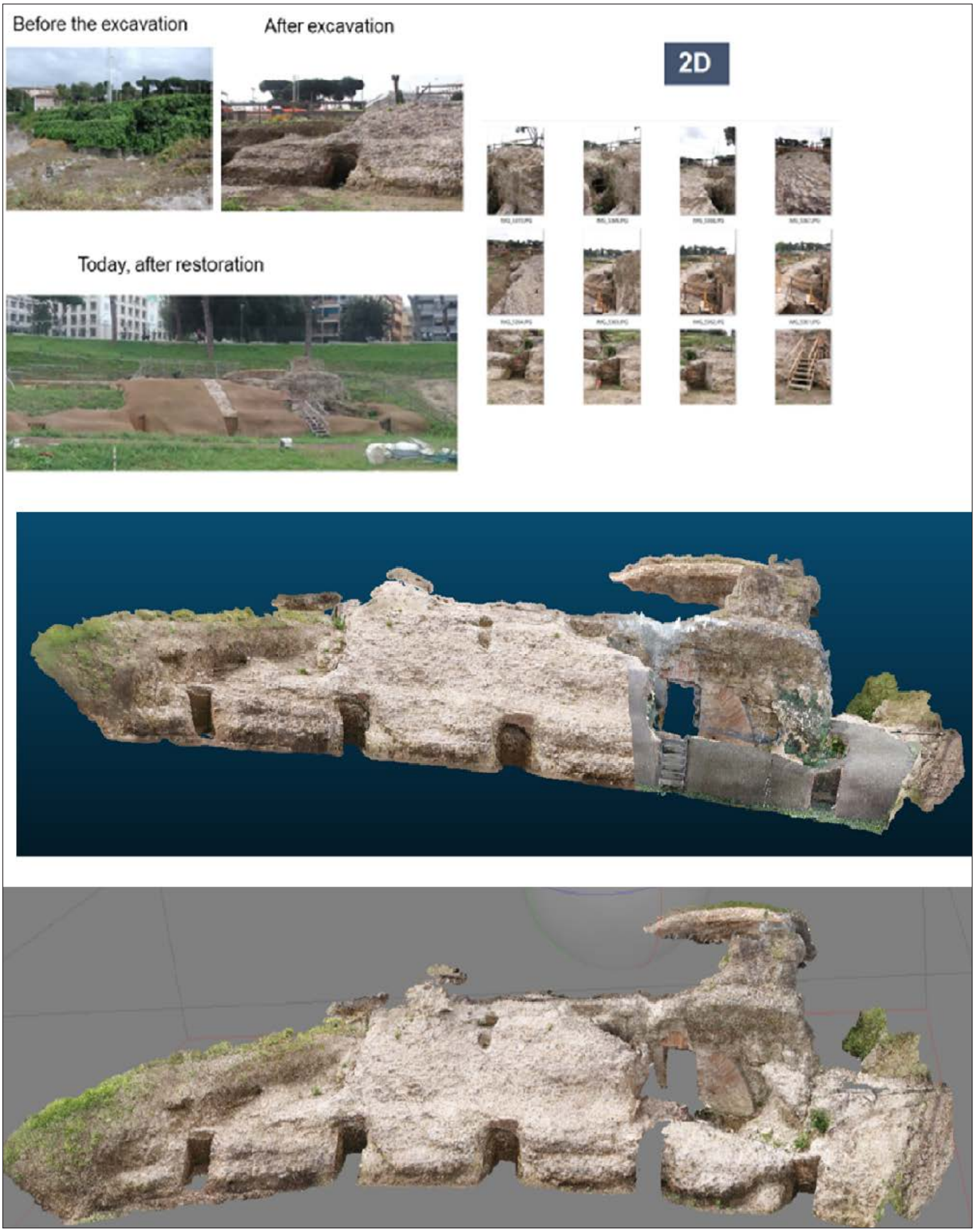


Figure 4. 3D photogrammetry model of western hemicycle towards the Aventine, detected during the restoration work.

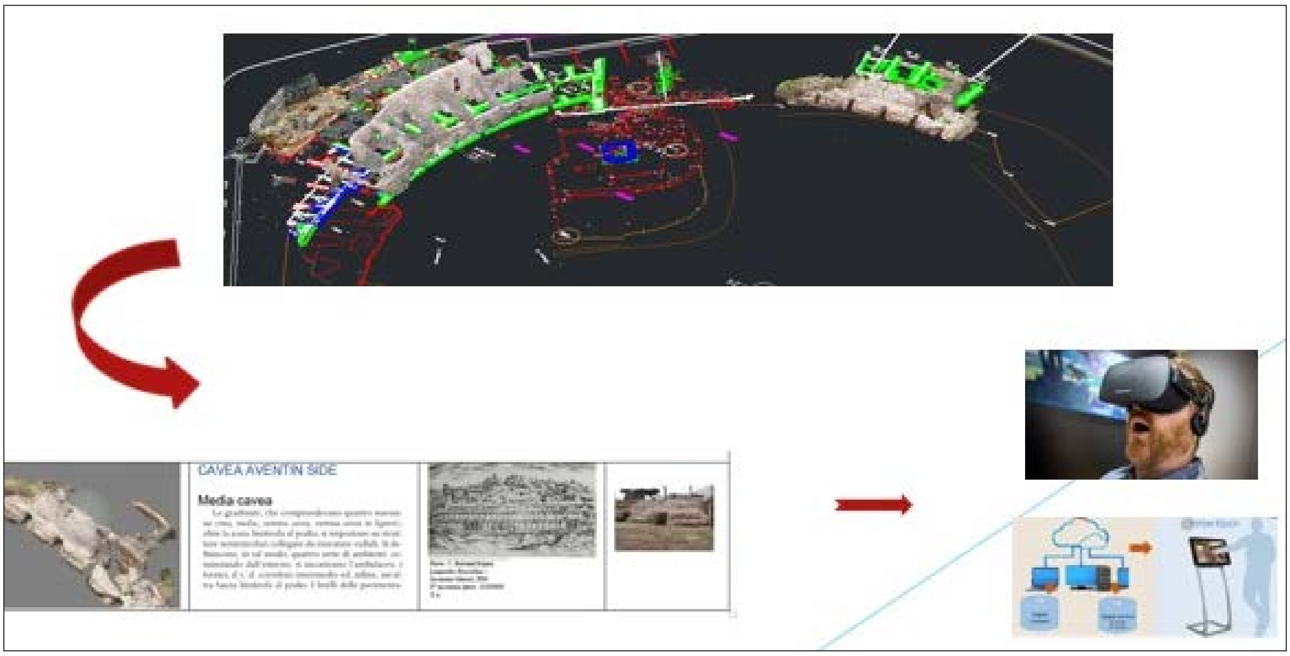


Figure 5. Circus Maximo, metric photo-realistic 3D rendering with data-base. The final results could be accessible by the Soprintendenza for consultations and for developing restoration and fruition policies (interactive computer workstation present in the museum, virtual reality with Oculus, etc.).

arch is represented with a foundation bed and a staircase on the façade leading towards the circus, while it is connected by two steps with the street level outside of the edifice. Its width has been calculated to circa 17 m, for a depth of circa 15 m[9] (Brandizzi Vittucci 1988, 406-416; 1990, 57-71; 1991, 7-40; Ciancio Rossetto 1987, 39-46; 1993a, 108-109). Digging in the area of the Arch of Titus was quite different: this large area (80 square meters) was very interesting for is well-preserved continuity of life (roman and medieval buildings). The excavation was carried out by using pumps in order to reduce the aquifer level (Dininno and Vecchione c.s.).

Currently it is currently visible only two plinths of the façade towards the circus, with the column bases and the base of one of the pilasters remain *in situ* (Canciani *et al.* 2013, 61-66).

3D SURVEY RESULTS

The excavation gathered data from 24 trenches, with a new topographical base network was made. We reached over 400 Stratigraphic Units recorded by using different survey methods.

The 3D Survey results are divided into two kinds of context: the first was focused on trench excavation; the second was focused on architectural survey.

In Room XII and Room XI of the Hemicycle (the Palatine side), was decided to record just the final stage of the excavation by using photogrammetry technique (fig. 3). All the layers above were drawn by total station or by using direct drawing because the upper stratigraphic units were deeply overturned by early 20th century excavations. These two rooms were quite similar, so we had to process less than 200 pictures and extract from the model just a zenith orthophoto and a couple of section slices.

The second example is focused on architectural survey: western hemicycle towards the Aventine had to be restored in a very short time, so in just two hours one morning, it was necessary to make the photographic set before the workers started the work.

We needed a uniform light, without shadows, in order to record the real colours of the bricks from several phases and restoration works. Furthermore, it was not possible to connect it to a topographic mesh, if not eight months later, when the restoration was completed.

Therefore it has needed to recognize common points in two photographic sets, and then it has been used a software (Cloud Compare) to compare and to match the two cloud (fig. 4).

9. The following description of current work is combined with data from the prior excavations of 1929-1934 and 1980's.

The merging process required a high level in computational capacity, so data processing was done at FBK, using software as Agisoft PhotoScan or Geomagic, that supported a large amount of points (REMONDINO *et al.* 2014,). That kind of survey needed ability in problem solving, but was probably the best performance in terms of timing, metrical accuracy and pictures quality.

So far the accomplished results consist of a metric photo-realistic 3D rendering (FRYER *et al.* 2007), useful for grasping the Circus's aspects not easily reproduced through traditional graphic (fig. 5). These are essential working tools for critical reading of the structural characteristics of the circus and its relationship with the surrounding buildings.

PROPOSALS FOR THE FUTURE

The project is still in progress: such 2D/3D data, in the future, may form the basis for bringing together the idea of reconstruction of the topography of the *Regio* XI and its main monuments.

The results could be accessible by the Soprintendenza for consultations and for developing restoration and fruition policies such as interactive computer workstation, virtual reality with Oculus (fig. 5).

REFERENCES

BC: *Bullettino Commissione Archeologica Comunale di Roma*

MAA: *Memoirs of the American Academy in Rome*

Mefra: *Mélanges de l'École Française de Rome*

QuadAEI: *Quaderni del Centro di Studio per l'Archeologia Etrusco-Italica*

LTUR: *Lexicon Topographicum Urbis Romae*

——

BRANDIZZI VITTUCCI, P. (1987). "Circo Massimo. Materiali e strutture presso la Torre Frangipane", *QuadAEI*, 8, p. 47-56.

BRANDIZZI VITTUCCI, P. (1988). "Circo Massimo: contributi di scavo per la topografia medievale", *QuadAEI*, 9, p. 406-416.

BRANDIZZI VITTUCCI, P. (1990). "L'arco di Tito al Circo Massimo", *QuadAEI*, 10, p. 57-71.

BRANDIZZI VITTUCCI, P. (1991). "L'emiciclo del Circo Massimo nell'utilizzazione post classica", *MEFRA*, 103-1, p. 7-40.

BUONFIGLIO, M. (2007). "Acque antiche e moderne nel Circo Massimo", *Orizzonti. Rassegna di Archeologia*, 8, p. 30-41.

BUONFIGLIO, M.; PERGOLA, S.; ZANZI, G. (2017). "Hemicycle of the Circus Maximus: Synthesis of the Late-Antique Phases Revealed by Recent Investigations", *MAA*, p. 279-295.

CANCIANI, M.; FALCOLINI, C.; BUONFIGLIO, M.; PERGOLA, S.; SACCONE, M.; MAMMÌ, B.; ROMITO, G. (2013). "A method for virtual anastylosis: the case of the Arch of Titus at the Circus Maximus in Rome", *ISPRS, Annals of Photogrammetry Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, II-5/W1, p. 61-66.

CIANCIO ROSSETTO, P. (1986). "Circo Massimo Scavi e indagini", *Bc*, 91/92, p. 542-545.

CIANCIO ROSSETTO, P. (1987). "Circo Massimo. Il circo cesariano e l'arco di Tito", *QuadAEI*, 8, p. 39-46.

CIANCIO ROSSETTO, P. (1993). Circus Maximus, *LTUR*, 1, p. 272-277.

CIANCIO ROSSETTO, P. (1993). Arcus Titi, *LTUR*, 1, p. 108-109.

CIANCIO ROSSETTO, P. (2001). "Il Circo Massimo: la creazione di un modello architettonico", *El Circo en Hispania Romana*, Madrid, p. 13-25.

CIANCIO ROSSETTO, P. (2002). "Circo Massimo. Risultati delle indagini archeologiche nell'area centrale", *Bc*, 103, p. 186-189.

CIANCIO ROSSETTO, P. (2006). "Il nuovo frammento della Forma Severiana relativo al Circo Massimo", *Formae Urbis Romae. Nuovi frammenti di Piante Marmoree dallo scavo dei Fori Imperiali*, *Bc*, Suppl., 15, p. 127-141.

COLINI, A. M. (1934). "Regione XI – Circus Maximus", *Bc*, 62, p. 75-177.

DININNO, D. (2017). "Appendixes First Results of the Surveys in Fornices XII and XIII of the East Hemicycle. Fornix XIII", *MAA*, 62, p. 298-301.

DININNO, D.; VECCHIONE, A. (c.s.). "Digital data recording at Circus Maximus: a recent experience", *CCA 2016 (Computer Application e Quantitative methods in archaelogy).*

FRYER, J.; MITCHELL, H.; CHANDLER, J. (2007). *Applications of 3D Measurement from Images*, Whittles Publishing, 2007.

GOLVIN, J. C. (2002). "Les immages du cirque, source de connaissance de son architecture? Leur importance pour la restitution des édifices de la spina", *El Circo en Hispania Romana*, Mérida, p. 41-54.

LIVERANI P. (2012). "Costanzo II e l'obelisco del Circo Massimo a Roma", In Gasse, A.; Servajean, F.; Thiers, Chr. (cur.): *Et in Aegipto et ad Aegyptum. Recueil d'études dédiées à Jean-*

Claude Grenier, Cahiers Égypte Nilotique et Méditerranéenne, 5, III, Montpellier, p. 471-487.

Luhmann T.; Robson S.; Kyle S. (2006). *Close Range Photogrammetry: Principles, Techniques and Application*, Dunbeath.

Marcattili, F. (2006). "Ara Consi in Circo Massimo", *MEFRA*, 118-2, p. 621-651.

Mikhail, E. M.; Bethel, J. S.; McGlone, J. Chr. (2001). *Introduction to Modern Photogrammetry*, New York.

Muñoz A. (1934). *La via del Circo Massimo*, Roma.

Nocerino, E.; Menna, F.; Remondino, F. (2014). "Accuracy of typical photogrammetric networks in cultural heritage 3D modeling projects". *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, XL-5, p. 465-472.

Remondino, F.; Campana, S. (2014). "3D Recording and Modeling in archaeology and cultural heritage", *Archaeopress*, p. 44-62.

Vecchione, A. (2017). "Appendixes First Results of the Surveys in Fornices XII and XIII of the East Hemicycle. Fornix XII", *MAA*, 62, p. 296-298.

EDIFICIOS DE ESPECTÁCULOS EN *CALAGURRIS* (CALAHORRA, LA RIOJA): EL CIRCO

José Luis Cinca Martínez, *Amigos de la Historia de Calahorra*

1. INTRODUCCIÓN

La promoción jurídica de *Calagurris Iulia* como municipio de derecho romano, llevó implícita no solo la concesión de la ciudadanía para sus habitantes, sino también el desarrollo de la ciudad con importantes infraestructuras asimilando las formas de vida de Roma como ejemplo de romanidad para los territorios del norte peninsular[1].

La construcción de edificios de espectáculos como el circo es un ejemplo de ello y de lo que en su día sería un monumental edificio, a los pies de la ciudad antigua. Son escasos los restos que han llegado hasta nuestros días a pesar de que a finales del siglo XVIII su planta aún era identificable[2]. La construcción de edificios sobre sus restos, a partir del siglo XIX fue "borrando" físicamente su existencia pero, a pesar de ello, los datos aportados por las escasas intervenciones arqueológicas, los restos que aún están a la vista, las aportaciones de la historiografía desde el siglo XVII y las noticias recogidas permiten la restitución de la planta y la aproximación a sus características.

2. EL CIRCO CALAGURRITANO

El circo de *Calagurris* se ubicó al noroeste de la ciudad, delimitando el espacio urbano por el norte (fig. 1). El eje longitudinal tenía una orientación NE-SW y su construcción implicó la reordenación de la zona, afectando a una necrópolis y un alfar. La necrópolis, descubierta en 1948 en paseo del Mercadal 14-16[3], fue literalmente partida en dos a pesar de estar en uso. La sustitución del espacio funerario por un lugar de ocio, con las implicaciones que conlleva[4], quizás tenga que ver con un amplio proyecto de reordenación de ese entorno a los pies de *Calagurris*, no solo con la construcción del circo sino también con la existencia de otros edificios cuya entidad desconocemos, pero de los que hay evidencias, como los apoyos de estructuras probablemente porticadas, localizados en calle Mártires 11[5]. Los sondeos realizados en el año 2000 en la glorieta del Ayuntamiento, en el espacio donde se enmarcaría la cabecera del circo, dieron como resultado el hallazgo de estructuras de canto rodado asociadas a un testar con elementos propios de la industria alfarera, con una cronología correspondiente a la primera mitad o mediados del siglo I[6].

2.1. TÉCNICA CONSTRUCTIVA

La ubicación en terreno llano fácil de drenar, compacto a base de gravas y arcillas, garantizaba la solidez del edificio. La cimentación, según los restos correspondientes al lado sur[7] consistía en dos o tres hiladas de *opus vittatum* con una altura entre 30 y 65 cm apoyada sobre cantos verticales de 15-20 cm que servirían de asiento a la fábrica superior a base de *opus incertum* con una altura parcialmente conservada entre 0,90 y 1,10 m (fig. 2), que delimitaría la *arena* de la *cavea*, encofrado a dos caras, altura conservada 0,70-1,10 m y ancho 60 cm siendo de similares características el tramo de muro documentado en el lado norte, en la calle Paletillas.

Variante a este esquema constructivo se constata en dos puntos. En la parte del hemiciclo que queda a la vista hoy en día, el muro asienta sobre una zapata corrida de mampostería de canto rodado trabado con argamasa que sobresale 10-14 cm a cada lado y altura 50 cm, aunque al final del tramo curvo conservado, donde comenzaría la alineación recta del

1. Espinosa 2011, 77; Espinosa 1984, 93 y 94, 111-139; Cinca 2011, 94.
2. Llorente 1811, 12.
3. Gutiérrez 1955, 468; Espinosa 1984, 120 y fig. XXVI-XXVIII; Cinca 1996, 51-53 y fig. 4, 6 y 7.
4. Ruiz de Arbulo *et al.* 2009, 91-94.
5. Martínez Torrecilla 1997, 37.
6. Antoñanzas y Iguácel 2004, 282-286; Cinca 2009, 184-188.
7. Luezas 1998, 32-33; Cinca 1996, 50; Tirado 1997, 38-39.

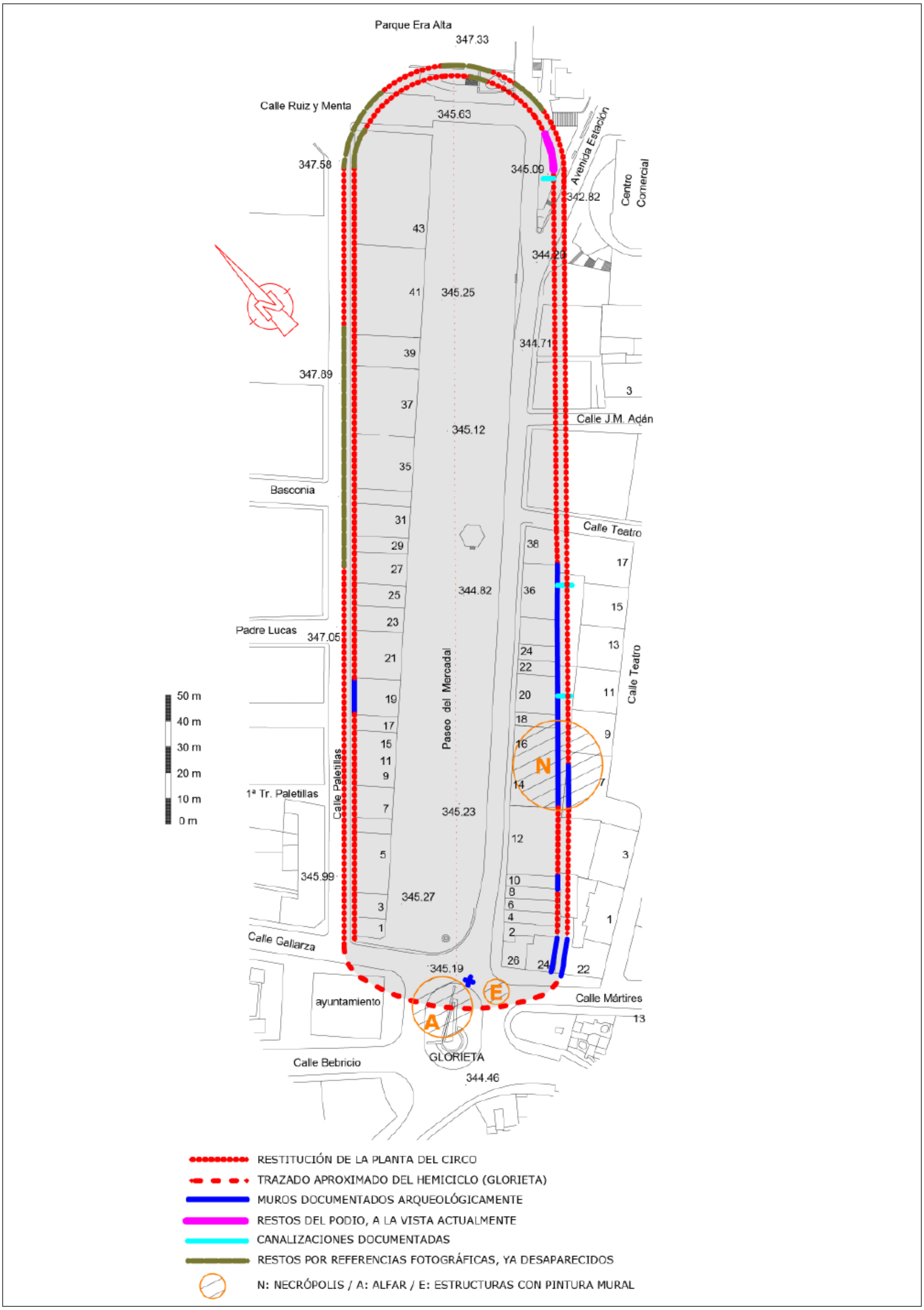


Figura 1. Planta y restitución del circo. Dibujo: José Luis Cinca Martínez.



Figura 2. Estructura del podio en el lado sur, Mercadal 30-36. Fotografía: Pilar Pascual Mayoral.



Figura 3. Arranque del hemiciclo en el lado sur, únicos restos visibles hoy en día. Fotografía: Amigos de la Historia de Calahorra.



Figura 4. Muro correspondiente a la fachada norte hacia los años 20 del pasado siglo, actual calle Paletillas (Archivo Bella).

podio en dirección a la calle Teatro, se apoya sobre dos hiladas de sillares superpuestos, al igual que en los solares mencionados entre Mercadal y Teatro (fig. 3). Por otra parte, el tramo del muro sur que se localizó en calle Mártires 24, ya no se trata de *opus incertum* sino de *opus vittatum*, con una sorprendente altura de 3 m por 70-80 cm de ancho[8].

Sobre los muros que interpretamos correspondientes a la fachada exterior también tenemos referencias. Por un lado, fotografías de los años 20 en la calle Paletillas reflejan un muro de notable anchura de mampostería (fig. 4). Por otro, en lo que sería el lado sur del circo, se documenta en calle Mártires 22 un muro a 4 m del podio[9], y también en calle Teatro 7 con una anchura entre 50-90 cm a 4,50 del podio[10].

La falta de unidad tipológica en la técnica constructiva empleada en los diferentes tramos documentados, muros de *opus caementicium* y *opus incertum* sobre *opus vittatum* en los lados norte y sur, o sobre mampostería en el tramo del hemiciclo conservado, y arranque de la cabecera en calle Mártires 22-24 con el muro de sillería de 3 m de altura, quizás correspondan a diferentes momentos constructivos del circo, aunque hoy por hoy, a causa de la parcialidad y circunstancias de los datos obtenidos, es imposible de determinar.

2.2. LA ESTRUCTURA DEL CIRCO CALAGURRITANO

Si bien no es posible identificar todos los elementos propios de un circo, sí es posible la restitución de la planta documentando la *cavea*, la cabecera, el hemiciclo y, parcialmente, la red hidráulica. Otros elementos canónicos del circo no han podido ser documentados, pero hay evidencias de estructuras como huellas e improntas de muros perpendiculares al podio en el lado sur, en los solares de la calle Teatro, que por su entidad y ubicación, bien pudieran corresponder, quizás, con el *pulvinar* aunque ya, con las estructuras desaparecidas es imposible de determinar. Tampoco se han documentado restos de la *spina*, ni de otros elementos como el *tribunal iudicum*, que se ubicaría en la actual calle Paletillas, ni de la *porta triunphalis* en el centro del hemiciclo, que correspondería con los actuales accesos al parque de la Era Alta.

Por otra parte, las cerámicas con decoración a molde de Gayo Valerio Verdulo que recogemos en esta misma edición, aportan datos muy importantes no solo sobre los *ludi* celebrados en *Calagurris*, sino también elementos del edificio circense que si bien pueden corresponder a una representación real

8. Tirado 1997, 38-39.
9. *Idem.*
10. Luezas 1998, 32-33.



Figura 5. Canalización en *opus caementicium* correspondiente al drenaje del circo, en el lado sur. Fotografía: Amigos de la Historia de Calahorra.

esquematizada[11] también puede corresponder a una imagen canónica de cualquier circo.

2.2.1. LA *CAVEA*

En relación con la *cavea* del circo calagurritano, Melchor Díez y Fuenmayor, en 1649 cita "dos cercas argamasadas distancia catorce pies"[12] y en 1699, José de Moret cita "las paredes de gruesso 22 pies comunes"[13]. Llorente dice que "las paredes interiores y las exteriores con el espacio intermedio ocupan 22 pasos ordinarios de fondo, y ellas tienen cinco pies de espesor"[14] y en 1832, Ceán indica que "se señalan las gradas en que se sentaban los espectadores"[15] y en las fotografías aéreas de finales de los años 20, se aprecia claramente restos del doble muro en la zona del hemiciclo.

Dos de los seguimientos arqueológicos, confirman la existencia de ese doble muro. En el solar de la calle Teatro, 7, se halló un doble muro paralelo con una anchura de 4,50 m y una longitud conservada de 15,30 m[16]. En la calle Mártires, 24-22, se documentó un doble muro paralelo a una distancia de 4 m y lienzos perpendiculares entre ambos distanciados entre 1 y 1.40 m, que harían la función de apoyo al graderío superior[17].

Por lo tanto, la *cavea* del circo calagurritano queda documentada con la existencia de un doble muro paralelo con tirantes perpendiculares entre ambos por lo menos en una parte de la fachada sur, que permitirían sustentar el graderío sobre una estructura de la que no quedan restos y el lado norte aprovecharía el desnivel existente entre las actuales calle Paletillas y paseo del Mercadal, unos dos metros en la zona central, que pudo ser aprovechado y acondicionado como graderío.

2.2.2. EL HEMICICLO Y LA CABECERA DEL CIRCO: *CARCERES* Y *PORTA POMPAE*

La cabecera del circo quedaría ubicada en el lado suroeste, en la actual glorieta del Ayuntamiento, basándonos para ello en el arranque de la curvatura documentada tras los seguimientos llevados a cabo en calle Mártires, 24-22. Durante las obras de urbanización de la glorieta se identificó en la sección de una zanja, un bloque de *opus caementicium* de aproximadamente 1,30 de ancho por 0,80 de altura, que por su ubicación pudiera corresponder con algún elemento de los *carceres* o de la *porta pompae.* El hemiciclo, del que aún se conserva parte del muro curvado (fig. 3), se situaría en el lado noreste, en los actuales accesos al parque de la Era Alta, apreciándose parcialmente el semicírculo en fotografías aéreas de los años 20 del siglo pasado.

2.2.3. ABASTECIMIENTO DE AGUA AL *EURIPUS*, EVACUACIÓN Y DRENAJE DEL CIRCO

A partir de la Edad Moderna, tenemos referencias a canalizaciones en el recinto del circo, siendo interpretadas erróneamente como pertenecientes a una naumaquia[18]. Las noticias sobre conducciones de agua, así como los restos que han llegado has-

11. Jiménez 2003, 31-46; Mínguez 2008, 185-187.
12. Diez y Fuenmayor 1639.
13. Moret 1766, 42-43.
14. Llorente 1811, 10.
15. Ceán 1832, 138.
16. Luezas 1998, 32-33.
17. Tirado 1997, 38-39.
18. Díez 1640; Moret 1766, 42; Llorente 1811, 10.

ta nosotros, hemos de ponerlas en relación con la infraestructura hidráulica necesaria en este tipo de edificios: suministro de agua a los *euripi*, evacuación de los mismos y drenaje de la *arena*.

Durante el vaciado del solar ubicado en calle Teatro, 15, en la cara sur del circo[19], se localizó una canalización de *opus caementicium* con un *specus* de 40 cm, altura 1,35 m y paredes de 26 cm, recrecida toscamente con sillarejo irregular, *tegulae* y canto rodado, con cubierta de sillares (fig. 5), actualmente expuesta en el parque de la Era.

Una canalización similar se encontró durante el seguimiento arqueológico llevado a cabo en calle Teatro, 11. Según Luezas y Andrés "la anchura de las paredes es de 26 cm con un canal de agua de 40 cm por 140 de alto. Estaba realizado en *opus caementicium*, con revestimiento interno de mortero hidráulico de 15 mm de grosor. La parte superior del canal presentaba tres hiladas de sillarejo, sobre los que se sitúa una *tegula* y sobre esta una losa de arenisca de 20 cm de altura que cubre toda la obra. El canal se asentaba sobre una capa de canto rodado de 20/25 cm"[20].

Junto al muro existente del hemiciclo, aún se conserva una pequeña canalización de *opus caementicium* con una longitud de 3,68 m, el *specus* mide 43 cm con una altura máxima conservada de 46 cm, sin cubrición.

Por lo tanto, el circo calagurritano contaría con el abastecimiento de agua al *euripus*, si relacionamos la existencia en ese recinto de tuberías de plomo recogido por Moret en el siglo XVIII[21], y además, disponía de un sistema de drenaje del que han llegado hasta nuestros días tres canalizaciones perpendiculares al edificio y orientadas hacia el lado sur, la zona más favorable para la evacuación de las aguas.

2.3. DIMENSIONES Y AFORO

Según la restitución de la planta del circo que hemos planteado, el eje mayor tendría una longitud aproximada de 365 m y el eje menor 86 m, ocupando una superficie aproximada de 3,01 hectáreas.

Para una estimación de su capacidad, sabemos que la *cavea* medía aproximadamente 4,20 m[22], y descontando podio, muro de fachada y un pasillo longitudinal de acceso a las localidades, quedaría un espacio entre 2,40-3,00 m para 4 o 5 filas de asientos, si consideramos 0.60 m por grada. Tras la restitución de la planta, sabemos que la longitud en la zona central de la *cavea* es de 725 m y considerando 0.40 m por localidad y teniendo en cuenta las 4-5 filas, tendríamos una capacidad entre 7.250 y 9.062 espectadores, capacidad aproximada, por ejemplo, al circo de *Segobriga*[23].

Evidentemente se trata de una hipótesis basada en los escasos datos con los que contamos y considerando, además, un edificio terminado, canónico y un cálculo estimativo similar al empleado por Humphrey para el circo de *Cartago* o por Pascual para el circo de *Saguntum*[24]. De cualquier forma, el número de espectadores excedería la población calagurritana, al igual que sucede en otras ciudades donde los edificios destinados a *ludi* se sobredimensionan, trascendiendo el ámbito urbano hacia un espacio mucho más amplio que abarcaba los municipios del entorno: *Graccurris*, *Pompelo*, *Cascantum*, *Cara*, *Vareia* o *Tritium*, además de un intenso poblamiento rural en una zona profundamente romanizada como es el valle medio del Ebro[25].

3. CRONOLOGÍA

A pesar de la parcialidad de los datos existentes en torno al circo calagurritano y la casi ausencia de aportaciones cronológicas en los seguimientos llevados a cabo, son varias las referencias que con la evidente cautela, permiten una aproximación a la cronología del mismo.

Las cerámicas firmadas por Verdulo con representaciones de *ludi circenses* en el circo calagurritano, están datadas a partir mediados del siglo I, en época de Claudio, si bien su producción pudo perdurar hasta inicios del reinado de Vespasiano[26]. En el caso de la necrópolis, afectada por la construcción del circo, aporta materiales de época julio-claudia[27] al igual que los restos del alfar donde la inmensa ma-

19. Cinca 1996, 50 y fig. 5.
20. Luezas y Andrés 1999, 31-32.
21. Moret 1766, 43.
22. Medida obtenida de la media entre las diferentes medidas aportadas por Díaz y Fuenmayor (1639) y hallazgos en Mártires, 22-24 (Tirado 1997, 38-39) y Teatro, 7 (Luezas 1998, 32).
23. Ruiz de Arbulo *et al.* 2009, 90.
24. Pascual 2001, 160.
25. Castillo 2011.
26. Mínguez 2008, 189; Gil 1997, 436.
27. Luezas 1999, 70 y fig. 3; Luezas, Cinca 2013, 193.

yoría de las cerámicas recuperadas del testar corresponden a paredes finas y cerámicas engobadas[28]. De los seguimientos arqueológicos llevados a cabo en el espacio del circo, el que tiene lugar en Mártires, 24, contextualiza un as de Claudio y material cerámico fechado en su mayoría en la primera mitad del siglo I[29]. Por lo tanto, los indicios cronológicos para la construcción del circo se situarían a partir de la mitad de la centuria, fechas tempranas que corresponden con un primer momento en la construcción de este tipo de edificios en *Hispania*[30].

4. CONCLUSIONES

Calagurris contó con un edificio dedicado a la celebración de espectáculos circenses, ubicado en la zona más septentrional de la ciudad, con unas dimensiones de 365 x 86 m ocupando una superficie de aproximadamente 3 hectáreas y orientación NW-SE. Para su construcción fue necesaria la remodelación del entorno, desmantelando una necrópolis e instalaciones de carácter artesanal.

La restitución de la planta del circo, permite ubicar algunos de sus elementos y conocer sus características constructivas a base de muros de *opus caementicium* y *opus incertum* sobre hiladas de *opus vittatum* principalmente. Está confirmada la existencia de *cavea* con doble muro paralelo y, por lo menos en una parte de la fachada sur, tirantes perpendiculares entre ambos que permitirían sustentar el graderío, aprovechando para la fachada norte el desnivel del terreno para acondicionarlo como graderío. Sobre la capacidad, dependiendo si la *cavea* tuviera 4 o 5 filas y con los condicionantes ya expuestos, oscilaría entre 7.250 y 9.062 espectadores.

En cuanto a su cronología, los datos parciales de los que disponemos, apuntan fechas a partir de la mitad de la primera centuria. A partir de ahí, no tenemos más referencias sobre el circo calagurritano ni cuando pierde su funcionalidad, pero irá acorde con la mayor parte de las ciudades de Occidente, donde a partir del siglo IV, los espectáculos inician una lenta fase de decadencia que culminará con su desaparición, en el caso de *Hispania*, durante la Antigüedad Tardía[31].

Además de la condena de la Iglesia a este tipo de espectáculos, la temprana cristianización de *Calagurris* a raíz del martirio de Emeterio y Celedonio a finales del siglo III, creemos que influirá más firmemente en su decadencia como lo prueba el desprecio hacia estos espectáculos en la obra del poeta calagurritano Aurelio Prudencio[32].

BIBLIOGRAFÍA

Antoñanzas Subero, M. A.; Iguácel de la cruz, M. P. (2004). "Intervención arqueológica en la Glorieta del Ayuntamiento", *Kalakorikos*, 9, p. 279-290.

Castillo Pascual, P. (2011). "El territorio de *Calagurris Iulia Nassica*: organización y recursos", en *Historia de Calahorra*, Calahorra, p. 108-114.

Ceán Bermúdez, J. A. (1832). *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes*, Madrid.

Ceballos Hornero, A. (2007). "Geografía y cronología de los ludi en la Hispania romana", *Caesaraugusta*, 78, p. 437-454.

Cinca Martínez, J. L. (1996). "La necrópolis del Cascajo y la pared sur del circo romano: dos nuevas destrucciones arqueológicas", *Kalakorikos*, 1, p. 45-55.

Cinca Martínez, J. L. (2009). "El alfar romano de *Calagurris* (Calahorra, La Rioja)", *Kalakorikos*, 14, p. 173-212.

Cinca Martínez, J. L. (2011). "Urbanismo y obras públicas en el alto Imperio", en *Historia de Calahorra*, Calahorra, p. 94-108.

Diez y Fuenmayor, M. (1639). *Blassones y grandeças de la ciudad de Calahorra* [manuscrito disponible en Biblioteca Virtual de La Rioja: < http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/es/consulta/registro.cmd?id=1267>].

Espinosa Ruíz, U. (2011). "La fundación del municipio *Calagurris Iulia Nassica*", en *Historia de Calahorra*, Calahorra, p. 76-79.

Espinosa Ruíz, U. (1984). *Calagurris Iulia*, Logroño.

Garrido Moreno, J. (2002). "El alfar de La Maja y *G. Valerius Verdullus*: un reflejo único de la romanidad de *Calagurris*", en *Así era la vida en una ciudad romana: Calagurris Iulia*, Calahorra, p. 91-104.

Gil Zubillaga, E. (1997). "La cerámica de paredes finas con decoración a molde de Viana (Nava-

28. Cinca 2009, 184-188.
29. Tirado 1997, 38-39.
30. Pascual 2001, 170.
31. Ceballos 2007, 444. Arce 2001.
32. Martín 1984, 228-229.

rra). Las producciones de *G. Val. Verdullus* y su problemática. Estados de la cuestión", *Isturitz*, 8, p. 427-466.

Iguácel de la Cruz, P. (2002). "Las fuentes arqueológicas", en *Así era la vida en una ciudad romana: Calagurris Iulia*, Calahorra, p. 17-27.

Luezas Pascual, R. A. (1998). "Arqueología urbana en Calahorra", *Estrato*, 9, p. 24-34.

Luezas Pascual, R. A. (1999). "Calahorra. Supervisiones arqueológicas en el casco antiguo", *Estrato*, 10, p. 22-27.

Luezas Pascual, R. A.; Andrés Hurtado, G. (1999). "Obras Hidráulicas en el *municipium Calagurris Iulia*", *Estrato*, 10, p. 28-36.

Luezas Pascual, R. A. (1999). "El *instrumentum domesticum* del *municipium Calagurris Iulia*: I. La cerámica común romana autóctona del valle del Ebro", *Kalakorikos*, 4, p. 65-82.

Luezas Pascual, R. A.; Cinca Martínez, J. L. (2013). "Relaciones comerciales entre el *Municipium Calagurris Iulia Nassica* (Calahorra, La Rioja) y la Galia a través de los recipientes cerámicos", *Sautuola*, XVIII, p. 179-198.

Llorente, J. A. (1789). *Monumento romano descubierto en Calahorra a 4 de marzo de 1788*, Madrid.

Llorente, J. A. (1811). *Apuntes Históricos sobre algunas obras de arquitectura de la ciudad de Calahorra y su iglesia catedral, por don Juan Antonio Llorente para el señor don Juan Agustín Cean Bermúdez*, manuscrito, (en el Instituto de Estudios Riojanos se conserva una copia realizada en Zaragoza por Eduardo Sáinz en 1832. Sig. M/484).

Martín Camino, M. (1984). "Los espectáculos públicos en la Calahorra de Prudencio", en *Calahorra, bimilenario de su fundación, Actas*, Madrid, p. 225-230.

Martínez Torrecilla, J. M. (1997). "Seguimiento de las obras de calle Mártires 11", *Estrato*, 8, p. 34-37.

Mínguez Morales, J. A. (2008). "*Gaius Valerius Verdullus* y la fabricación de paredes finas con decoración a molde en el valle medio del Ebro. Veinte años después", en *Actes du Congrés de L'Escala-Empúries*, SFECAG, p. 181-194.

Moret, J. de (1766). *Investigaciones historicas de las antiguedades del Reyno de Navarra*, Pamplona.

Pascual Buyé, I. (2001). "El circo romano de Sagunto", en *El circo en Hispania Romana*, Mérida, p. 155-174.

Ruíz de Arbulo, J.; Cebrián, R.; Hortelano, I. (2009). *El circo romano de Segobriga (Saelices, Cuenca). Arquitectura, estratigrafía y función*, Cuenca.

Tirado Martínez, J. A. (1997). "Dos seguimientos arqueológicos en el casco antiguo", en *Estrato*, 8, p. 38-40.

NUEVAS APORTACIONES AL CONOCIMIENTO DEL CIRCO ROMANO DE SAGUNTO Y SU ENTORNO MONUMENTAL

José Manuel Melchor Monserrat, *Universitat Jaume I*
Josep Benedito Nuez, *Universitat Jaume I*
Juan José Ferrer Maestro, *Universitat Jaume I*
Francisco García García, *Universitat Politècnica de València*
Fernando Fco. Buchón Moragues, *Universitat Politècnica de València*

INTRODUCCIÓN

El circo romano de Sagunto se construyó en lo que debió ser el *suburbium* de la ciudad clásica, pues con una orientación este-oeste se extendía junto a la orilla meridional del río Palancia, fuera del perímetro amurallado. Se trataba de una zona muy bien comunicada, pero como se ha comentado en numerosas ocasiones peligrosa por las crecidas del río. De forma inconcebible nunca fue declarado monumento histórico, con lo que desapareció en la década de 1960, cuando la superficie de sus terrenos, en manos de particulares, fue declarada suelo edificable. Lo conocemos sobre todo gracias a los estudios de Santiago Brú i Vidal (1963), que lo describe con detalle. Las reseñas eruditas sobre el circo se inician, como sucede con el teatro romano, en el siglo XVIII, Miñana (1737), Palos (1793), Laborde (1811), más tarde Ceán Bermúdez (1832) y Valcárcel (1852). A. Chabret (1888) identificó en el extremo oriental del edificio la *porta triumphalis*, la *spina* 190 m de longitud, el *euripus* con una anchura de 4,35 m y algunas conducciones hidráulicas.

No se conocen más detalles ni la longitud completa porque nunca se ha excavado en su totalidad. Se ha sugerido, sin embargo, que debió tener unas dimensiones aproximadas de 354 m por 73 m. Su construcción se ha fechado mediado el siglo II dC., en un momento en que la parte baja de Sagunto recuperó protagonismo en la vida de la ciudad.

El año 2006, dentro de un proyecto de investigación interdisciplinar sobre catalogación del patrimonio arquitectónico de la ciudad de Sagunto, tuvimos acceso a una serie de fotografías aéreas del Ufizzio Storico dell'Aeronautica Militare Italiana, como resultado relevante de la investigación. Los documentos corresponden a vuelos italianos realizados en 1937 y 1938, con motivo de los bombardeos de la aviación legionaria sobre la ciudad durante la guerra civil.

Estas fotografías permiten observar un sinfín de detalles sobre la estructura urbana de la ciudad de Sagunto, la morfología de alguno de sus edificios más singulares y entre ellas la obtención de diversos elementos muy precisos de la estructura del circo romano. En el Centro Arqueológico Saguntino también se conserva documentación gráfica de alguna de las intervenciones antiguas llevadas a cabo en la estructura circense.

EL PUENTE

La documentación histórica describe la existencia de varios puentes en el cauce del río Palancia, que se conocen desde época medieval, pero ninguno de ellos se perpetuó hasta el siglo XIX. Enrique Palos y Navarro nos dice lo siguiente:

> "(…) el medio círculo de la parte de oriente [del circo] (…) en el medio del cual se reconocen dos postes que sin duda formaban un ojo del puente para su tránsito del camino de Roma (…) Al extremo del circo hacia la parte superior quedan dos ojos de otro puente antiguo y en el cauce del río tres postes de otros dos ojos (Palos 1804: s. p.)"

Los restos conservados son realmente exiguos y se reducen a uno de ellos, pero presenta una cronología de época romana que resulta hoy por hoy controvertida, o al menos dudosa. Une, por un lado, el circo y por el otro la vía Augusta y la vía de *Caesaragusta*. Los elementos más destacados de este puente lo constituyen las pilas de forma angular en la parte de aguas arriba, elaboradas a base de piedras y argamasa cuyas ruinas aparecen esparcidas por el lecho del río. En las fotografías de las excavaciones de la década de 1960 se puede observar el excelente trabajo de sillería que revestía el núcleo de *caementicium* de sus pilas. Entre 1940 y 1990 todavía se conservaban los restos una tercera pila revestida de sillarejos, aunque parcialmente arrasada.



Figura 1. Montaje infográfico de fotogramas de distintos bombardeos en la guerra civil española, centrado en la zona del circo saguntino (Fuente: *Ufficio Storico Ministero del Aire di Italia*).

De los otros puentes de los que se tiene constancia documental, bajo el ferrocarril y cerca del camino de Zaragoza, todavía es más difícil establecer la cronología pues carecemos de estudios de detalle.

LA PLAZA PÚBLICA

Por otro lado, sabemos que la parte baja de Sagunto en el alto Imperio tiene un extraordinario interés. De hecho, en la ciudad no había cesado la proyección de nuevos ambientes oficiales y privados. En este marco de crecimiento urbanístico, en el conocido como solar de Quevedo, localizado en los antiguos huertos del Convento de la Trinidad, se construyó un edificio monumental localizado en el flanco sur del circo. Los restos fueron descubiertos en la década de 1970 y corresponden a un muro realizado con aparejo de *opus quadratum* y un acceso de grandes dimensiones elaborado también con sillares a escuadra y flanqueado por pilares. Lamentablemente este solar fue parcialmente vaciado en los años 80.

Las referencias más antiguas al solar las encontramos en Madoz (1848) y Chabret (1888). Madoz comenta que en el local que ocupa el Convento de los Trinitarios, las ruinas del templo de Diana, que afirma siguiendo a Escolano que se hallan en este lugar, sirvieron para la construcción de aquel y que el resto se vendieron y transportaron para la obra del Convento de San Miguel de los Reyes de Valencia. Chabret, por su parte, menciona que en el huerto del que fuera Convento de la Trinidad se encontraron vestigios de un mosaico que fue destruido al hacer la excavación, no habiéndose podido reconocer más que un fragmento de medio metro de extensión. El hallazgo presentaba un fondo blanco con una orla negra en forma de greca imitando un tablero de ajedrez (SAV 1873).

Los restos del conocido mausoleo de la familia de los *Sergii* (Jiménez 1989; González 2001) quizá habría que ponerlos en relación con este monumento, pero como únicamente se conservan los dibujos realizados por Mariangelo Accursio en el siglo XVI, es muy difícil hoy en día dar una nueva interpretación funcional. Sabemos que el destacado humanista italiano entre 1525 y 1529 recorrió España y dibujó las fachadas y diez inscripciones fechadas entre fines del siglo I o principios del II dC., que J. Corell (2002) interpretó como funerarias. El uso cementerial que tradicionalmente se ha atribuido a este monumento, en efecto, es una posibilidad, pero debemos tener en cuenta que esta hipótesis se formuló en una época en que se desconocía la extensión de la trama urbana de *Saguntum*. En ese momento se consideró que la zona extramuros correspondía a una "corona funeraria" localizada fuera del límite de la ciudad romana. Sin embargo, gracias a las excavaciones que se han realizado en la parte baja de Sagunto, sobre



Figura 2. Fotograma de los bombardeos de la aviación italiana sobre Sagunto del año 1938 (Fuente: *Ufficio Storico Ministero del Aire di Italia*).



Figura 3. Fachada exterior de la gran plaza porticada ubicada junto al circo, antes de las obras de rehabilitación.

todo en la zona de la Morería, sabemos que las áreas cementeriales se amortizan a fines del siglo I dC. En este sentido, quizá podemos plantearnos que el estado de conservación del monumento de los *Sergii* en aquel tiempo todavía era aceptable.

En el marco de este descubrimiento se puede valorar la posibilidad de ofrecer una novedosa teoría. El convento de la Trinidad del siglo XIII que dibujó Accursio y el nivel de pavimento del siglo II dC. que la arqueología ha documentado bajo el convento presentan una diferencia notable de altura. Esto se puede explicar si partimos del supuesto de que los restos del siglo II dC. registrados por Accursio en el siglo XVI pudieron estar



Figura 4. Detalle de las estructuras aparecidas debajo de la cimentación del circo en la calle General Canino de Sagunto (Fuente: Centro Arqueológico Saguntino).

dispuestos sobre una plataforma o podio, es decir, aproximadamente a una cota de 2 m del nivel romano que se ha documentado en este sector de la ciudad. Tras formular la hipótesis, el siguiente paso consiste en plantear la probable existencia de una relación de esta estructura con el edificio de la iglesia. Únicamente Laborde dibujó la planta del convento que se publicó en 1808; pero ésta es muy sintética. Accursio dibujó tres de los lados del monumento (norte, sur y oeste), por lo que quizá la conexión con el convento se pudo realizar desde el este. Wijngaerde representó en la fachada oeste del edificio religioso lo que debían ser algunas de las pilastras registradas por Accursio, que sin embargo otros autores identificaron con un porche (Mateu y Palomar 1990). En la fotografía aérea de 1938 se observa que el derribo de la iglesia y convento entonces prácticamente había finalizado. Pero si solapamos a la actual trama urbana este documento gráfico, podemos situar de forma aproximada los restos del convento.

Respecto a los restos arqueológicos que hasta la fecha han salido a la luz de la plaza pública, estos se relacionan con un pórtico, el acceso con dos pilares monumentales y una cloaca que arrancaría desde el centro del espacio abierto y que probablemente estaba enlosada. La entrada principal coincidiría probablemente con una calle que desde la muralla alcanzaría la zona de la *porta triumphalis* del circo. A su vez este último se encontraría separado de esta plaza por el eje viario que hoy en día corresponde a la calle Huertos. Los últimos trabajos que se han realizado en el solar se han llevado a cabo a fines de 2014, y por la importancia de los hallazgos esperamos que las nuevas investigaciones avancen y que pronto se logren editar los resultados.

EL CIRCO

Tradicionalmente se ha comentado que el circo rompía el esquema urbanístico augusteo, pues cortaba el trazado de la vía Augusta a la salida del puente que permitía el acceso a la ciudad (Aranegui 2004). La obra delante del puente, en efecto, resulta extraña y habría supuesto un estorbo en el acceso al área monumental del teatro y el foro; pero como ha planteado recientemente en su tesis doctoral J. M. Melchor, cabe preguntarse la posibilidad de que el puente y el ramal de la vía Augusta se pudieron construir con el objetivo de solucionar el problema de los accesos al circo. Este segmento viario quizá se prolongó en dirección este, es decir, a través de uno de los extremos de la construcción.

A la luz de los datos con los que contamos, podemos sugerir que el entorno del edificio circense se urbanizó a medida que la ciudad crecía hacia la parte más baja hasta llegar prácticamente al río Palancia, como se ha constatado en las diferentes campañas de excavación de los solares de la Morería (Melchor y Benedito 2005) y de Quevedo (Melchor y Benedito 2005b). Estas intervenciones arqueológicas, con vestigios tanto de infraestructuras hidráulicas como de construcciones públicas, domésticas y una zona de culto con varios templos, han permiti-

do un mejor conocimiento del urbanismo antiguo de la ciudad saguntina.

La excavación que se llevó a cabo en la calle Obispo Miedes en 1988 permitió documentar parte de los restos conservados del circo. Se ha propuesto que la anchura del edificio era de 73,3 m. Otros restos en buen estado de conservación corresponden a las cimentaciones de apoyo de la *cavea*, que fueron elaboradas con el sistema de muros paralelos y radiales, que conformaban celdas huecas. En 1993 se llevaron a cabo otros trabajos en la calle Huertos esquina con la calle del General Camino, que sirvieron para comprobar que había cimentaciones más antiguas bajo la estructura del mismo. Estos hallazgos fueron interpretados por C. Aranegui (2004) como los restos arquitectónicos de una villa periurbana (véase fig. 4). Las excavaciones realizadas durante los años noventa por E. Hernández, M. López e I. Pascual aportaron una novedosa información sobre su técnica constructiva y sobre todo sobre una tribuna descubierta en las excavaciones de 1997 (Pascual 2002).

Los muros del circo se levantaban sobre la terraza fluvial del Palancia. La fábrica era de *opus caementicium* revestida de *opus vittatum* en unos sectores del edificio y en otros de *opus quadratum*, como la puerta meridional, de 1,20 m de luz. Ésta es la única puerta que se conserva en la actualidad. Por otro lado, sabemos que los muros perimetrales se elevaban con tramos de sección decreciente y que los lados rectilíneos tenían dos muros paralelos separados entre sí 3,40 m. Junto a la puerta meridional se identificó el *tribunal iudicum* en el lugar que corresponde a la *alba linea*, comunicada mediante escaleras con la arena (Pascual 2002). Las últimas intervenciones se han llevado a cabo en 2009, y compaginaron diversos trabajos de excavación, consolidación y puesta en valor de la puerta circense, para su inclusión en una plaza ajardinada.

La morfología del circo saguntino es discutida. Chabret (1888) excavó solo una parte, mientras que los otros trabajos solo actuaron sobre tramos muy concretos del mismo, pues su estructura ya se encontraba bajo la trama urbana contemporánea. Estas intervenciones sacaron a la luz los restos de la *porta triumphalis*, la *porta meridionalis* de la calle Huertos y parte de su fachada, mientras que los *carceres* probablemente ya estaban arrasados desde antiguo.

En cuanto al viajero francés Alexandre de Laborde, a quien debemos una excelente colección de grabados, dibuja erróneamente la ubicación de algunas de las estructuras. Así la anchura del sector oeste es superior al resto, quizá porque el autor pudo confundir con el circo algún muro o pretil del río.

Respecto a las graderías, ninguna de las intervenciones hace referencia a la existencia de bóvedas, ni siquiera en forma de derrumbe (Chabret 1888; Hernández *et al.* 1988 y Pascual 2002). Además, se describe como aglutinante un nivel de piedra azulada en el *caementicium* de la fachada, que podría servir para la sujeción del revestimiento de la fachada, que solo se interrumpe a la altura de la *porta meridionalis*.

El paramento exterior pudo estar recubierto de piedra trabajada y en menor medida mármol, al igual que la *spina*, aunque en algunas de las obras de reforma se pudo utilizar ladrillo o mampostería. Por otro lado, en otras publicaciones también se ha hecho referencia a la existencia de un graderío de madera. Pascual (2002) describe un relleno entre los muros que sustentaban las graderías, con una mezcla entre materiales de la fecha fundacional del circo y los anteriores del siglo I dC., sin embargo, no hace ninguna referencia a las estructuras subyacentes que se conservan en las fotos del Centro Arqueológico Saguntino.

LOS TRABAJOS DE DIGITALIZACIÓN DE LAS IMÁGENES

Tras el análisis de las fotografías aéreas de los bombardeos de 1938 y a través de un proceso de restitución fotogramétrica utilizando fotogramas del vuelo americano de 1945 y la ortofoto del Instituto Cartográfico Valenciano del año 2012, ha sido posible trazar un plano detallado de los restos del circo tal y como se encontraba durante la guerra civil, pero con la ventaja de haber obtenido esa cartografía con el sistema de referencia de coordenadas absoluto actual, proyección UTM, datum ETRS89 y huso 30, que nos permite hoy en día la materialización sobre el terreno del perímetro del circo o la simple representación sobre la ortofotografía (véase fig. 5). En las imágenes, como se ha mencionado, se observan unas particularidades dignas de mención; en efecto, se distingue con claridad la *spina*, los límites de la *cavea*, líneas a trazos, e incluso los indicios del edificio que englobaba el *tribunal iudicum*.

Estos elementos indican que la longitud de la *spina* sería de 151 m y que la *cavea* tendría una anchura de 11 m y una longitud en desarrollo de 474 m. Lamentablemente en este periodo el sector de los *carceres* ya estaba completamente arrasado, de tal forma que es imposible determinar la posición exacta del cierre del circo en su lado oeste. Como hipótesis de trabajo, teniendo en cuenta, por un lado, el final de la *spina* y *cavea*, y comparando el espacio que hay entre la *meta* y los *carceres* en otros circos hispanos, se puede sugerir que la longitud



Figura 5. Se muestra en la imagen la representación cartográfica del circo con la posible hipótesis de longitud total en blanco, en la imagen (a) sobre la fotografía aérea de 1938 del bombardeo italiano y en la imagen (b) sobre la ortofoto del ICV del año 2012. En ambas imágenes se muestra el callejero de estado actual para una mejor localización.

máxima del circo pudo variar entre 270 y 280 m. La fotografía de 1938 permite concretar la longitud conservada de la cimentación, 237 m, mientras que su anchura total es de 68 m.

BIBLIOGRAFÍA

Aranegui Gascó, C. (2004). *Sagunto: Oppidum, emporio y municipio romano*, Barcelona.

Brú i Vidal, S. (1963). "Datos para el estudio del circo romano de Sagunto", *Archivo de Prehistoria Levantina*, X, p. 207-221.

Ceán Bermúdez, J. A. (1832). *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, Madrid.

Corell Vicent, J. (2002). *Inscripcions romanes del País Valencià. I. Saguntum i el seu territori*, Valencia.

Chabret Fraga, A. (1888). *Sagunto. Su historia y sus monumentos*, Sagunto.

González Villaescusa, R. (2001). *El mundo funerario romano en el País Valenciano. Monumentos funerarios y sepulturas entre los siglos I aC. - VII dC.*, Casa de Velázquez - Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, Alicante.

Hernández Hervás, E.; López Piñol, M.; Pascual Buyé, I. (1996). "La implantación del circo en el área suburbana de *Saguntum*", *Saguntum*, 29, p. 221-230.

Jiménez Salvador, J. L. (1989). "El monumento funerario de los *Sergii* en Sagunto", en *Homenaje A. Chabret 1888-1988*, Valencia, p. 207-220.

Laborde, A. (1811). *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, tomo I, segunda parte, Paris.

López Piñol, M.; Chiner Martorell, P. (1994). "Noticia preliminar de las excavaciones de la Domus tardía del solar del Romeu (Sagunto)", *Saguntum*, 27, p. 229-237.

Madoz, P. (1848). *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*, tomo XI, p. 777.

Mateu Belles, J. F.; Palomar Abascal, J. M. (1990). "Morvedre en una imatge de 1563", *Les vistes valencianes d'Anthonie Van Den Wijngaerde*, Valencia, p. 149-220.

Melchor Monserrat, J. M.; Benedito Nuez, J. (dir.) (2005). *Monográfico ARSE*, 39.

Melchor Monserrat, J. M.; Benedito Nuez, J. (2005b). "El edificio monumental romano del solar de Quevedo (Sagunto)", *Braçal*, 31-32.

Miñana Estela, J. M. (1737). *De circi antiquitate et eius structura dialogus*, Giovanni Poleni V, p. 445-458.

Palos y Navaro, E. (1804). *Informe descriptivo de las ruinas romanas de la antigua ciudad de Sagunto*, Archivo Históricos Real Academia de Historia.

Pascual Buyé, I. (2002). "El circo romano de Sagunto", en Nogales, T.; Sánchez Palencia, F. J. (ed.): *El circo en la Hispania Romana*, Madrid, p. 155-174.

Valcárcel, A. (1852). *Inscripciones y antigüedades del Reino de Valencia*, MRAH.

VIDAS PARALELAS: LOS CIRCOS DE *SAGUNTUM* Y *VALENTIA*. NUEVOS DATOS SOBRE SU DISPOSICIÓN EN LA TRAMA URBANA

Mirella Machancoses López, *Universitat de València*
José Luis Jiménez Salvador, *Universitat de València*

INTRODUCCIÓN

De la no tan extensa nómina de ciudades del Imperio romano dotadas de edificios circenses (Humphrey 1986; Fauquet 2002), no hay un caso semejante al registrado en *Saguntum* y *Valentia*, en términos de proximidad geográfica. Ambas ciudades de la *provincia Hispania citerior Tarraconensis* desarrollaron proyectos urbanos diferentes, como resultado de su propio devenir histórico, pero coincidieron a la hora de acometer la construcción de sus respectivos circos. La distancia de 16 mp (23,6 km) que las separaba, debió propiciar una relación de vecindad que en ocasiones pudo derivar en situaciones de rivalidad que suelen ser habituales entre poblaciones cercanas. Precisamente, la construcción del circo pudo representar uno de los episodios más señalados de esa competencia. Una situación inimaginable hace apenas dos décadas porque hasta entonces, el circo de *Valentia* era un completo desconocido. Solo a raíz de su brillante descubrimiento (Ribera 1998; 2001; 2013) y de la confirmación de su carácter coetáneo con el saguntino, ha podido contemplarse esta posible relación.

Por encima de cualquier otra consideración, es evidente que en ambos casos, tuvo que tratarse de proyectos de gran repercusión para la imagen urbana. La gran superficie que exigía una construcción de estas características, motivaba que su emplazamiento fuese periférico y así ha podido constatarse en los dos edificios, que comparten una misma disposición paralela al cauce de un río y en un terreno llano o ligeramente deprimido, lo que constituye un rasgo común a una buena parte de este tipo de edificios de gran extensión (Humphrey 1986, 384-387). Las novedades registradas en los últimos años en el conocimiento del sector ocupado por ambos inmuebles, motivan la realización de este artículo con el que queremos rendir tributo a la memoria de Xavier Dupré.

SAGUNTUM

En *Saguntum* todo parece indicar que la construcción del circo se inscribió en un programa de expansión de la ciudad a lo largo del siglo II dC., que alteró el esquema que había regido la ordenación urbana desde el comienzo de la época imperial romana, basado en el eje que unía visualmente el teatro con el puente situado en la parte baja de la ciudad que sorteaba el rio Palancia (Olcina 1987, 14; Pascual 2001, 172-173; Aranegui 2004, 155ss.). La imponente mole del circo, asomada al río, quedó inmortalizada en la espléndida planta incluida por Alexandre de Laborde en *Le voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, vol. I, 2ª parte (Laborde 1811, 86, 88) (fig. 1). Un edificio de colosales dimensiones que contrastaba con la ausencia de otras construcciones en su entorno. Este aspecto monumental era todavía apreciable hace ochenta años, en diversas fotografías aéreas realizadas por la aviación italiana en 1937 y 1938 en plena Guerra Civil española (Melchor 2007, 244-247). Así se mantuvo hasta la década de los 60 del siglo pasado, momento en el que sucumbió por los efectos de la nueva edificación en este sector de la ciudad. Afortunadamente, Santiago Brú recopiló toda la información precedente y realizó nuevas indagaciones (Brú 1987, 87-113), que han servido de base a investigaciones ulteriores (Hernández *et al.* 1995; Pascual 2001). Además, Josep Corell en su estudio sobre las inscripciones de *Saguntum* y su territorio, relacionó con el circo un fragmento de inscripción monumental en letras de bronce para el que propuso una fecha adrianea (Corell 2002, 172-176).

En lo que llevamos de siglo, se han acometido diversas intervenciones arqueológicas que han afectado al entorno del circo. Sin duda, la más importante es la efectuada entre 2002 y 2005 en el solar comprendido entre las calles Alorco, Huertos y Plaza de la Morería bajo la dirección de José Manuel Melchor, espacio que queda al Este de la *porta triumphalis* del circo (Melchor, Benedito 2005a; Melchor 2013, 113 ss.). En relación con el tema que nos ocupa, lo más interesante ha sido por una parte, la confirmación de que esta zona tenía un carácter funerario desde el comienzo de la época imperial romana y que a partir del siglo II, experimentó un profundo cambio, tanto funcional como en términos de ordenación urbana. Los signos principales de este cambio se hallan en una calzada porticada, orientada Norte-Sur, en cuyo límite septentrional



Figura 1. Planta de Murviedro, antigua Sagunto (Laborde 1811, 86).

se documentaron vestigios de un arco monumental, y junto a su flanco oriental, los restos muy expoliados de sendas cimentaciones, interpretadas como templos (Melchor 2013, 124, 125, 253-258). Otro testimonio de un posible templo en esta zona, dedicado a Mitra, lo ha proporcionado un fragmento de inscripción sin que pueda precisarse su localización (Corell, Seguí 2008; Melchor 2013, 213 y 255).

En los aledaños del circo, otro espacio de sumo interés es el constituido por las calles Huertos, Ordóñez y Remedio, conocido como solar de Quevedo y situado al sur del flanco meridional del edificio lúdico. Inicialmente, su interés radicaba en que aquí se localizaban los vestigios de un monumento funerario dedicado a *Lucius Antonius Numida*, su mujer, *Sergia Peregrina* y su hija, *Antonia Sergilla*, fechado en las postrimerías del siglo I dC. (Jiménez 1989). Cuando en estos terrenos se fundó en 1275 el convento de la Trinidad, dichos restos quedaron integrados en el mismo, manteniéndose visibles hasta su demolición en el siglo XVIII, que en el caso del propio convento se consumó en 1933. Este monumento debía formar parte de la necrópolis septentrional situada junto a la vía Augusta. La construcción del circo acarreó el desvío de la vía, y el edificio funerario debió quedar enfrentado a la puerta meridional del circo (fig. 2).

En este solar se acometieron trabajos en 1981 con medios mecánicos, de los que apenas se posee información. Entre 2004 y 2005, se realizaron dos nuevas campañas, a cargo de Melchor y Benedito, que permitieron documentar diversas estructuras que configuraban una especie de recinto porticado (Melchor, Benedito 2005b; Melchor 2013, 132-138; Benedito 2015, 21-23), que ha llegado a interpretarse como posible foro junto al circo (Melchor 2013, 259-263). Una nueva intervención acometida en el mismo solar, a finales de 2014 y comienzos de 2015 bajo la dirección de Maite Sánchez y Víctor Algarra, ha confirmado el carácter de gran recinto monumental, erigido en sintonía con el circo y la vía y estructuras documentadas en la plaza de la Morería (Martínez 2015).

A falta de un análisis más profundo de este conjunto de evidencias, puede concluirse que en *Saguntum* la construcción del circo se inscribió en un proyecto urbanístico de gran envergadura desarrollado en el siglo II dC. que acarreó la amortización de espacios funerarios precedentes y el desplazamiento de la vía Augusta. Esta situación es comparable con la documentada en *Corduba* donde la edificación del circo ocasionó el desmantelamiento de la necrópolis oriental y el desvío hacia el norte del tramo de la vía Augusta más próximo a la entrada de la ciudad por su flanco oriental (Murillo *et al.* 2001, 66; Schattner, Ruipérez 2010, 95-115). Pero es en *Segobriga* donde hoy por hoy puede contemplarse el mejor ejemplo del proceso de destrucción de una necrópolis a raíz de la construcción de su circo (Ruiz de Arbulo *et al.* 2009; Cebrián, Hortelano 2016,



Figura 2. Sagunto. Puerta meridional del circo romano (castillodesagunto.blogspot.com).

209-218). Una situación semejante debió producirse en *Valentia*, donde la edificación del circo pudo destruir una necrópolis precedente, que conocemos por los numerosos restos de monumentos funerarios que han sido encontrados en las excavaciones de la zona, siempre fuera de contexto (Ribera 1996).

VALENTIA

La confirmación de la existencia del circo representa el principal indicador del apogeo urbano que *Valentia* había alcanzado en la primera mitad del siglo II dC. Gracias al estudio de conjunto de los restos documentados en diversas intervenciones arqueológicas, ha podido determinarse sus dimensiones generales y conocer su sistema constructivo, así como su reutilización en épocas posteriores (Ribera 1998, 318-337; 2001, 175-196; 2013). Asimismo, ha quedado demostrado que su edificación sirvió para definir el límite oriental de la ciudad, merced a su orientación Norte-Sur. Su límite septentrional se situó en el *decumanus maximus*, mientras que el meridional quedó fijado por la existencia de un paleocauce. La defensa reciente de sendas tesis doctorales relacionadas con la topografía e historia urbana de Valencia, ha arrojado nuevos datos concernientes al circo de *Valentia* (Machancoses 2015; Máñez 2016). Además, la relación del circo con las murallas de las épocas romana e islámica ha sido objeto de análisis en otra reciente tesis doctoral sobre las murallas de Valencia (Ferrandis 2016).

Dentro del primer estudio en profundidad sobre la topografía de *Valentia* en época imperial romana, se ha efectuado un análisis del viario que ha permitido constatar que solo se conoce el 3,90% de la longitud total estimada (Machancoses 2015, 719). A pesar de esta limitación, ha sido posible elaborar una propuesta de trama urbana más ajustada a las evidencias registradas principalmente, en la zona sureste de la ciudad (fig. 3). Una de las consecuencias de esta revisión ha afectado al cálculo de la anchura del circo, que estaría en torno a 80 m, algo superior a los 70 m, estimados en trabajos precedentes y que consentiría un mejor desarrollo de las carreras al ampliarse la superficie para el giro de los carros (Machancoses 2015, 699). Otro detalle interesante afecta al trazado del *decumanus maximus* y en concreto de su extremo oriental, que adoptó la forma de plaza enfrentada con la fachada norte del circo (Machancoses 2015, 405). Dicho trazado ha perdurado en el viario actual y ha permitido concluir que el foro y el circo estarían comunicados por el *decumanus maximus* (Ribera 2001, 193). Por tanto, se confirma que a la hora de proyectar el emplazamiento de este edificio hubo una clara intención de vincular su extremo norte con tan importante eje viario. En este punto, coincidente con la calle Almirante, núm. 14, que acoge el Palacio del Marqués de Caro, se acometió una intervención arqueológica, desarrollada en tres campañas, una primera en 2005 dirigida por Bruno Rives y Santiago Máñez, la segunda entre 2007 y 2008, con Bruno Rives y Víctor Bueso como directores y la tercera en 2008, dirigida por Javier Máñez y Víctor Bueso, campañas que permanecen inéditas. De la información aportada por los informes preliminares se sabe de la existencia de un vertedero de época fundacional (siglo II aC.), así como un fragmento de pavimento

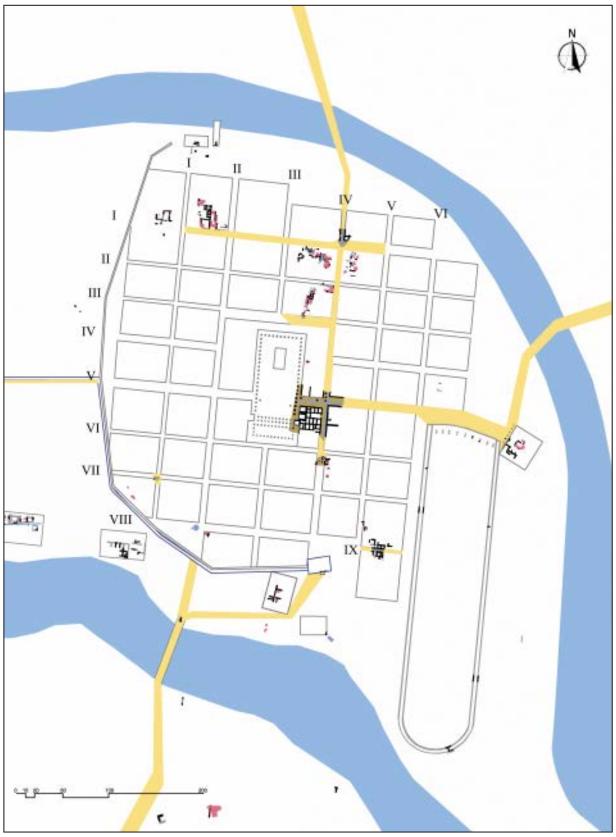


Figura 3. *Valentia*. Propuesta de disposición del viario urbano en el siglo II dC. (Machancoses 2015).

de tierra batida, de apenas 2 m², decorado con motivos lineales realizados con teselas blancas de factura muy tosca y para el que por contexto estratigráfico se le atribuye una cronología entre los siglos II y I aC. (Máñez 2016, 151-153). Una nueva ocupación se documenta en época flavia, con un carácter doméstico, que habría sufrido una importante reforma en el siglo II dC. en la que destaca una fachada con pórtico. La secuencia continúa con la amortización de estas estructuras en el siglo IV y el proceso de desmantelamiento del circo (Ribera, Rosselló 2013, 47-62) para enlazar ya con niveles islámicos del siglo X y posteriores (Máñez 2016, 153-160).

Aunque con una información tan escueta resulta muy complicado efectuar cualquier interpretación de los restos documentados, la constatación de elementos diversos, como depósitos de agua y la propia configuración interna del inmueble con un amplio patio, permite establecer algún tipo de función relacionada con el circo, dada su evidente proximidad.

Desde el ámbito estrictamente urbanístico, es preciso señalar que estas estructuras registradas en Marqués de Caro y dotadas de una fachada porticada, muestran una orientación, suroeste-noreste muy marcada, conformando casi un ángulo recto con el ángulo nororiental del circo. Se sugiere que la articulación de ambas fachadas generaría un espacio a modo de plaza porticada (Machancoses 2015, 549, 699) (fig. 4). Así, quedaría demostrada la inserción de este edificio en la trama urbana, totalmente fuera del plan de ordenación original, pero claramente construido en relación con el circo. Este cambio de orientación ha quedado fosilizado en el viario actual, apreciable en el giro que experimenta la calle Almirante hacia la actual calle de los Maestros (Machancoses 2015, 699-700).

Otra interesante contribución concerniente al urbanismo del entorno del circo de *Valentia*, la constituye el estudio realizado por Santiago Máñez

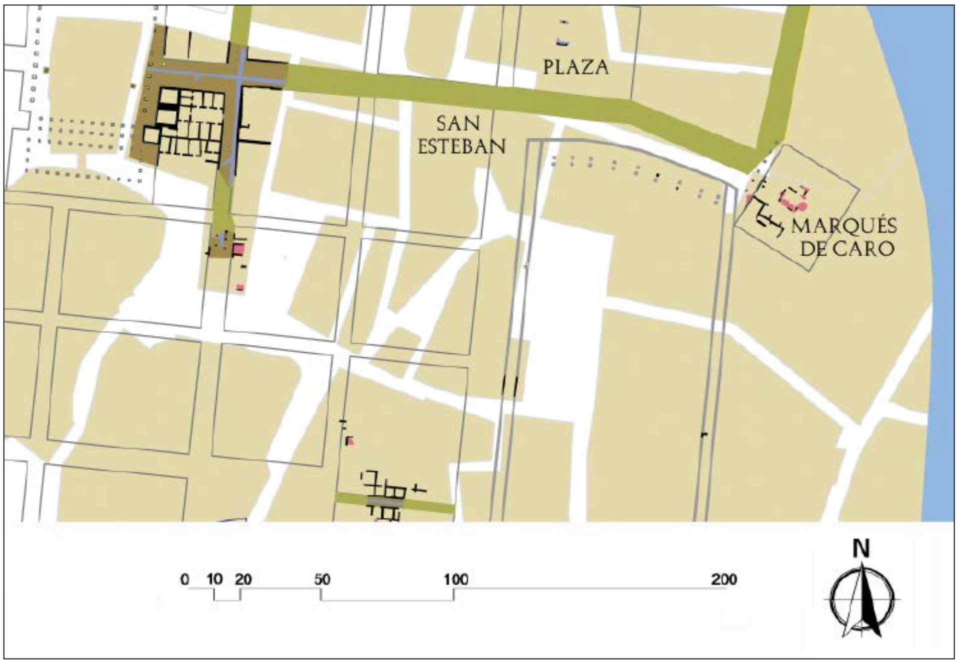


Figura 4. Valencia. Localización de la iglesia de San Esteban y Palacio del Marqués de Caro en relación con el extremo septentrional del circo romano (Machancoses 2015).

para su tesis doctoral sobre la evolución del Palacio del Marqués de Caro y de la parroquia de San Esteban, esta última situada junto al extremo noroccidental del circo (Máñez 2016).

Como recuerda Máñez, los cronistas han insistido en relacionar esta iglesia con la posible existencia de un templo dedicado a Hércules (Máñez 2016, 131). El Museo de Bellas Artes de Valencia conserva una inscripción que menciona la donación de una estatua de Hércules con su basa, un altar y unos bancos (Corell 1997, 60-62). Según Beuter (1538, 44v) habría aparecido en una casa de la calle Trinquete de Caballeros, calle en la que se han documentado dos tramos del muro exterior oriental del circo, lo que ha llevado a Ribera a proponer su ubicación en la barrera del circo (Ribera 2001, 178; 2013, 30). En cambio, no hay constancia de excavaciones en el subsuelo del interior del edificio religioso cristiano, anteriormente mezquita árabe, aunque no debería descartarse la presencia de restos de época romana; de hecho, el Marqués de Cruilles apuntó la existencia de un aljibe con tres bóvedas sin que podamos extraer más conclusiones (Máñez 2016, 131).

En relación con el tema que nos ocupa, Máñez ha advertido que la fachada norte de esta iglesia parroquial limita con el trazado del *decumanus maximus*, coincidente con la calle Almirante, mientras que su trasera linda con el extremo noroccidental del circo (Máñez 2016, 131) (fig. 5). A la vista de estas coincidencias, no habría que descartar que el subsuelo de la iglesia parroquial de San Esteban ocultase algún vestigio del circo o de sus aledaños. Solo una intervención arqueológica en el interior de la iglesia permitiría salir de dudas.

DOS EDIFICIOS HERMANADOS

La incorporación de nuevos datos sobre los circos de *Saguntum* y *Valentia* ha contribuido a reforzar la sensación de vidas paralelas que se percibe en ambos edificios. Los dos proyectos coincidieron no solo en el tiempo sino en el planteamiento urbanístico, al escoger para su ubicación sendas áreas periféricas, próximas a cauces fluviales y con un marcado carácter de límite urbano. En *Saguntum* supuso la culminación del proceso de ocupación de la parte baja de la ciudad que había ido ganando terreno, al mismo tiempo que disminuía la actividad en la acrópolis. Los resultados de investigaciones muy recientes apuntan en esa dirección al revelar que la construcción del edificio llevó asociada una operación de remodelación urbana, desvío de la vía Augusta y amortización de la necrópolis septentrional. En *Valentia* su orientación Norte-Sur, permitió resolver de manera satisfactoria cómo conseguir el cierre de la ciudad por su flanco oriental y, como en Sagunto, su construcción acarreó la destrucción de una de sus necrópolis, en este caso, la oriental. Su impronta en la trama urbana fue tal que a lo largo de un milenio mantuvo un papel protagonista en la defensa de la ciudad (Ribera 2001, 195; Ferrandis 2016, 249 ss.). El enorme esfuerzo económico que debieron exigir ambos proyectos, ha de verse como una muestra del apogeo alcanzado por las dos ciudades en la etapa álgida de la dinastía antonina.



Figura 5. Valencia. En primer plano, fachada Norte de la iglesia de San Esteban con la calle Almirante, antiguo *decumanus maximus*. Al fondo de la imagen, el Palacio del Marqués de Caro, rehabilitado como hotel (Fotografía J. L. Jiménez).

BIBLIOGRAFÍA

Aranegui, C. (2004). *Sagunto*; *oppidum, emporio y municipio romano*, Barcelona.

Benedito, J. (2015). "Las infraestructuras viarias de *Saguntum* en época imperial: propaganda, prestigio social y poder municipal", *Potestas*, 8, p. 9-35.

Beuter, P. A. (1538). *Crónica de la Primera part de la Història de València*, Valencia.

Brú, S. (1987). "Datos para el conocimiento del circo romano de Sagunto", en *Obra Completa*, Sagunto, p. 87-113.

Corell, J. (1997). *Inscripcions romanes de Valentia i el seu territori*, Valencia.

Corell, J. (2002). *Inscripcions romanes del País Valencià. I. Saguntum i el seu territori*, Universitat de València, Valencia.

Corell, J.; Seguí, J. J. (2008). "Fragmentos de inscripciones monumentales romanas de Sagunto",

Sylloge Epigraphica Barcinonensis, VI, Barcelona, p. 73-80.

Fauquet, F. (2002). *Le cirque romain. Essai de theorisation de sa forme et de ses fonctions*, Archéologie et Préhistoire, Université de Bordeaux Montaigne.

Ferrandis, J. (2016). *Las murallas de Valencia. Historia, Arquitectura y Arqueología. Análisis y estado de la cuestión. Propuesta para su puesta en valor y divulgación de sus preexistencias*, Tesis doctoral inédita, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

Hernández, E.; López, M.; Pascual, I. (1995). "La implantación del circo en el área suburbana de *Saguntum*", *Saguntum-PLAV*, 29, p. 221-230.

Humphrey, J. H. (1986). *Roman circuses. Arenas for Chariot Racing*, Londres.

Jiménez, J. L. (1989). "El monumento funerario de los *Sergii* en Sagunto", *Homenatge A. Chabret 1888-1988*, Valencia, p. 207-220.

Laborde, A. de (1811). *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, I.2, París.

Machancoses, M. (2015). *Topografía urbana de la Valentia romana altoimperial: ciudad y suburbio*, Tesis doctoral inédita, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història.

Máñez, S. (2016). *La parroquia de San Esteban de Valencia y el Palacio del Marqués de Caro: una historia paralela. Propuestas e hipótesis para una reconstrucción urbanística y arquitectónica, 1238-1519*, Tesis doctoral inédita, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Urbanismo.

Martínez, M. (2015). "Hallan en el solar Quevedo de Sagunto la mayor plaza pública de la época romana", [en línea] *elperiodicodeaqui.com*, 16 de enero de 2015, <http://www.elperiodicodeaqui.com/noticias_completa/6076656215/78816> [consulta: 20 de enero 2017]

Melchor, J. M. (2007). "Dos siglos de destrucción de patrimonio histórico de Sagunto (1807-2007)", *Arse*, 41, p. 231-262.

Melchor, J. M. (2013). *El poblamiento romano en* Saguntum *y su* territorium*: organización urbana y explotación agrícola*, Tesis doctoral inédita, Castellón, Universitat Jaume I, Facultat de Ciències Humanes i Socials.

Melchor, J. M.; Benedito, J. (2005a). "La excavación del solar de la plaça de la Moreria Vella (Sagunto, Valencia) y la *Saguntum* romana", *Arse*, 39, p. 11-34.

Melchor, J. M.; Benedito, J. (2005b). "El edificio monumental romano del solar de Quevedo", *Braçal*, 31-32, Actes 2n Congrés sobre Patrimoni Cultural Valencià (Sagunto, 2005), p. 147-156.

Murillo, J. F.; Ventura, A.; Carmona, S.; Carrillo, J. R.; Hidalgo, R.; Jiménez, J. L.; Moreno, M.; Ruiz, D. (2001). "El circo oriental de Colonia Patricia", en Nogales, T.; Sánchez-Palencia, J. (ed.): *El circo en Hispania romana*, Madrid, p. 57-74.

Olcina, M. (1987). "El puente romano", en *Guía de los monumentos y del castillo de Sagunto*, Valencia, p. 13-14.

Pascual, I. (2001). "El circo romano de Sagunto", en Nogales, T.; Sánchez-Palencia, J. (ed.): *El circo en Hispania romana*, Madrid, p. 175-196.

Ribera, A. (1996). "La topografía de los cementerios romanos de *Valentia*", *Saitabi*, 46, p. 85-100.

Ribera, A. (1998). "The Discovery of a monumental circus at *Valentia* (*Hispania Tarraconensis*)", *Journal of Roman Archaeology*, 11, p. 318-337.

Ribera, A. (2001). "El circo romano de *Valentia* (*Hispania Tarraconensis*)", en Nogales, T.; Sánchez-Palencia, J. (ed.): *El circo en Hispania romana*, Madrid, p. 175-196.

Ribera, A. (2013). *El circo romano de* Valentia, Quaderns de Difusió Arqueològica, 10, Valencia.

Ribera, A.; Rosselló, M. M. (2013). "La ocupación tardoantigua del circo romano de *Valentia*", *XV Congreso Internacional de Arqueología Cristiana*, Roma, p. 47-62.

Ruiz de Arbulo, J.; Cebrián, R.; Hortelano, I. (2009). *El circo romano de Segobriga (Saelices, Cuenca). Arquitectura, estratigrafía y función*, Cuenca.

Schattner, T.; Ruipérez, H. (2010). "Entradas a ciudades romanas de Hispania: el ejemplo de Córdoba", en Vaquerizo D. (ed.), *Las áreas suburbanas en la ciudad histórica. Topografía, usos, función*, Monografías de Arqueología Cordobesa, 18, Córdoba, p. 75-95.

EL CIRCO ROMANO DE *SEGOBRIGA* (SAELICES, CUENCA). CARRERAS SOBRE LAS LÁPIDAS

Rosario Cebrián Fernández, *Universidad Complutense de Madrid*
Ignacio Hortelano Uceda, *Equipo técnico de Segóbriga*
Joaquín Ruiz de Arbulo Bayona, *Universitat Rovira i Virgili*

La excavación del circo de *Segobriga* se llevó a cabo entre 2004 y 2008, identificándose la estructura básica del edificio y su morfología[1]. Los trabajos se iniciaron en una zona situada en la terraza existente al norte de la ciudad donde en 1804 se habían localizado dos muros paralelos de sillería y un pequeño conjunto sepulcral superpuesto[2]. Su limpieza evidenció la prolongación hacia el oeste de la construcción que conformaba un cuerpo longitudinal con tirantes perpendiculares intercalados.

Como resultado de esta primera campaña se documentaron 135 m lineales de estructura y 45 tirantes de compartimentación que determinaron la continuidad de los trabajos en sucesivas campañas de investigación[3]. En 2005 se trabajó en el extremo occidental del graderío sur y en los *carceres*, intentando, sin éxito, localizar el *euripus* central con sondeos trasversales. En 2006 se halló el graderío norte y, bajo él, un área funeraria preexistente, resultando infructuosos los esfuerzos invertidos en hallar su cabecera oriental. En 2007 y 2008 se excavó un gran sector de la necrópolis subyacente que había sido desmontada durante la construcción del edificio de espectáculos (Cebrián y Hortelano 2016). También se insistió en la búsqueda de la barrera central hallándose, en su lugar, un extenso complejo tardío de reocupación (Cebrián y Hortelano 2015, 441-442) (fig. 1).

EL EDIFICIO DEL CIRCO: SITUACIÓN, ARQUITECTURA Y CONCEPCIÓN

El circo de *Segobriga* se sitúa en una amplia meseta natural de 400 m de longitud y 125 de anchura localizada al norte de la ciudad. En su concepción se inspiró en el modelo clásico de los circos que consistían en una pista alargada rodeada de gradas por la que discurría la competición en torno a una barrera central generalmente compuesta por estanques de agua. En uno de los extremos se situaban las cuadras de salida y la tribuna del organizador del espectáculo y en el opuesto una cabecera semicircular.

La longitud máxima de los restos conservados es de 272 m, su anchura exterior de 82,95 m y la interior de 75 m. Se conocen algo más de dos tercios del edificio, del que se conservan buena parte de los *carceres* y grandes tramos de los graderíos norte y sur incluyendo dos tribunas realizadas en sillería, mientras no se hallaron indicios del hemiciclo de cabecera (fig. 2).

EL GRADERÍO Y EL MODELO CONSTRUCTIVO DEL CIRCO

La estructura del edificio responde a un esquema constructivo muy funcional de gradas soportadas por celdas consecutivas delimitadas entre muros paralelos. Se trata de un modelo bien documentado que remite al cercano circo de *Toletum* (Sánchez-Palencia y Sainz 1988) y a los más alejados de *Valentia* (Ribera 2001 y 2013), *Saguntum* (Pascual 2001) o *Augusta Emerita* (Sánchez-Palencia *et al.* 2001).

En el graderío sur se conserva un tramo de 167 m lineales y en el norte dos de 34 y 50 m. Miden 3,80 m de anchura total, contando un muro interior de 0,90 m de grosor y otro exterior de 0,55 m. Presentan sucesivas riostras interiores que atirantan el edificio y sirven de apoyo a las gradas. Se distribuyen

1. Sobre la excavación, arquitectura y hallazgos del circo de *Segobriga*, *vide* Ruiz de Arbulo *et al.* 2009.
2. Este sector, situado a 450 m de la muralla de la ciudad, fue a su vez parcialmente reexcavado en la década de los 70 (Almagro Basch 1977, 12) determinando la cronología visigoda de los enterramientos
3. Excavaciones realizadas entre los años 2005 y 2008 que fueron financiadas por la Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y el Servicio Público de Empleo de Castilla-La Mancha (SEPECAM). Directores de la Excavación: Juan Manuel Abascal, Martín Almagro-Gorbea y Rosario Cebrián. Coordinación de los trabajos de campo: Ignacio Hortelano. Responsables de la excavación: Campaña de excavación 2004, Juan Antonio Mira. Campaña de excavación 2005, Ignacio Hortelano. Campaña de excavación 2006, Silvia Pidal. Campañas de excavación 2007 y 2008, Ignacio Hortelano. Estudio de los materiales, Daniel Sanfeliu. El equipo técnico de restauradores que ha llevado a cabo a lo largo de estos años la consolidación de las estructuras exhumadas del Circo ha estado formado por M. Carmen Peiró, Víctor Rodríguez, Paula Ruiz, M. Dolores Torrero y Olivia Uceda.



Figura 1. Vista aérea de *Segobriga* desde el norte. En primer término, el circo.

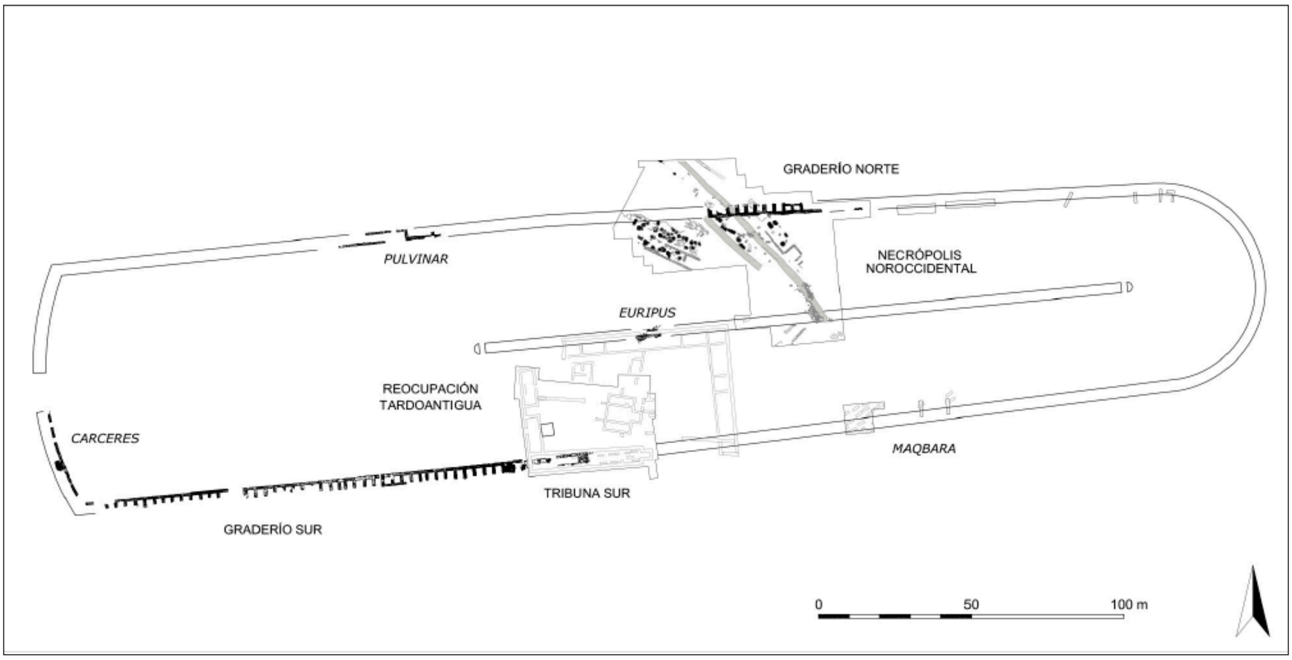


Figura 2. Planta del circo de *Segobriga* con indicación de las áreas de excavación.

de forma regular en grupos de ocho celdillas de 2,20 m de anchura separadas por pasillos de acceso a la pista de *circa* 1,50 m de los que conocemos cuatro en el graderío sur y tres en el norte.

El conjunto está edificado en mampostería aparejada con mortero en hiladas regulares. Una vaguada natural en el flanco norte requirió cimentaciones de 2,35 m en un tramo de 9 m y un ingente vertido de tierras para su terraplenado. Un único alzado singular de *opus vittatum* se conserva en la 4ª celda oeste del graderío sur, tal vez una *porta libitinaria* o salida de emergencia para los carros accidentados en el primer tramo de carrera.

Desconocemos cuál sería la altura original de los graderíos pero en el circo de *Toletum*, que por cercanía y similitud constructiva constituye el paralelo más directo, se estiman alturas interiores de 2,00 m y exteriores 3,25 m (Sánchez-Palencia y Sainz 2001, 102). Sus asientos miden 0,60 m de profundidad y 0,30 m de altura lo que, dada la anchura del graderío de *Segobriga*, supondría cinco filas.

DOS ÁREAS PRIVILEGIADAS EN EL GRADERÍO: ¿EL TRIBUNAL *IUDICUM* Y EL *PULVINAR*?

El sector central del graderío sur, ya excavado en 1804 y reexcavado en los año 70 del siglo XX, está ocupado por una estructura de sillares de arenisca aparejados en seco de al menos 29,30 m de longitud. Conserva íntegra su primera hilada, con marcas de puesta en obra talladas sobre su cara superior, y parte de una segunda fila. En su interior se aprecian áreas macizadas con piedras afectadas por enterramientos de época tardoantigua. En el graderío norte, a 91 m de distancia de los *carceres*, se evidencia una estructura similar de 22,60 m de longitud de la que solo se conserva una hilada de sillares.

La fábrica empleada en la construcción de ambas estructuras sugiere sectores privilegiados que en el caso del graderío N convendría a la tribuna presidencial o *pulvinar*, pues se alinea con la *meta secunda*. La tribuna sur, sin embargo, no corresponde al *tribunal iudicum* cuya posición debería situarse 100 m más al este coincidiendo con la *meta prima*. Se asigna a este sector del graderío un sillar de caliza reutilizado en un muro tardoantiguo superpuesto. Presenta en su cara delantera una moldura recta semejante a las de las gradas del circo de *Tarraco* (Mar *et al*. 2015, 186 y fig. 122a) y en la superior una perforación cuadrangular apropiada para el encaje de uno de los postes del *velum* (fig. 3).

UNOS *CARCERES* QUE PROBABLEMENTE NO SE ACABARON DE CONSTRUIR…

Los *carceres* ocupan el flanco occidental del edificio. Delinean una estructura semicircular que, en proyecto, debía enlazar ambos graderíos pero que solo se conserva en su mitad sur. Seis tramos de mampostería entre sillares forman las cuadras de inicio de la carrera, separadas entre sí con tablazones desaparecidas. Medían 4,80 m de anchura, suficiente para tiros de cuatro caballos (Ioppolo y Pisani Sartorio 1999, 146-149).

En total se debieron proyectar doce *carceres* distribuidos en dos grupos de seis en torno al eje axial del edificio, lo que corresponde al habitual número de tres carros para cada una de las cuatro *factiones* rivales. De su geometría se desprende la existencia de un espacio central de 12,60 m de ancho que su-



Figura 3. El sistema de celdas utilizado en la construcción del graderío sur del circo. En primer término, la tribuna sur, y con el nº. 1 se identifica el lugar donde se halló una pieza de asiento.

ponemos destinado a la *porta pompae* por donde accedían en procesión los carros a la *arena* antes de situarse en los *carceres* y sobre la que solía emplazarse el palco del *editor spectaculorum*.

Una gran fosa ubicada en la unión del graderío sur y los *carceres* se relaciona con la cimentación de una de las torres que generalmente flanqueaban la fachada de los circos. En su excavación no se hallaron indicios de construcción lo que puede indicar que los *carceres* nunca llegaron a ser finalizados. Pese a ello, las seis cuadras existentes fueron suficientes para la celebración de carreras "menores" de hasta seis carros, organizadas, tal vez, en dos *factiones* rivales (fig. 4).

… UN *EURIPUS* INEXISTENTE…

A pesar de los esfuerzos invertidos en la identificación de la barrera central del circo, elemento imprescindible para delimitar el recorrido de la carrera y para albergar los mecanismos de conteo de las vueltas (Fauquet 2002, 184-187, 190-192 y 198-199), no se hallaron más que dos huellas muy difusas bajo los muros de un recinto visigodo. Tampoco se localizaron restos del *euripus* en la excavación de la vaguada donde se presumían unas cimentaciones más sólidas y profundas, sino tan solo incineraciones que acaso acrediten que nunca llegó a construirse.

… Y UNA CABECERA QUE NUNCA SE ENCONTRÓ

También resultaron inútiles los intentos de identificar el hemiciclo del edificio y la continuidad de los graderíos hacia el este. En la mayoría de los sondeos excavados solo se halló el terreno natural bajo la capa vegetal y en otros, inhumaciones correspondientes a la necrópolis cristiana (Almagro Basch 1975; Abascal *et al.* 2004) y a la *maqbara* de época emiral (Abascal *et al.* 2009, 53-56), revelando la inexistencia de indicios.

UN CIRCO DONDE ANTES HUBO UNA NECRÓPOLIS

La construcción del circo de *Segobriga* requirió la expropiación y desmontaje parcial de una necrópolis de incineración que desde época tardoaugustea se extendía en torno a una vaguada natural usada como vía funeraria. Su excavación reveló recintos delimitados por cipos en el costado oriental y parcelas funerarias con estelas en el occidental. Más al oeste se localizó un *ustrinum* de uso público asociado a dos áreas con urnas cinerarias señalizadas con estelas (fig. 5).

Ignoramos la duración del procedimiento legal que supuso su expropiación, pero del escaso desgaste de algunas de las estelas se deduce que el cementerio se usó hasta el inicio de las obras del circo. También sabemos que se propició el traslado de las urnas cinerarias a nuevos espacios funerarios por parte de los familiares de los difuntos, pues en el terreno solo se dejaron los restos correspondientes a las sepulturas más antiguas.

La destrucción del cementerio se limitó al derribo de los monumentos que superaban la cota requerida para la *arena* del circo. Algunas estelas o cipos fueron desplazados de su emplazamiento original y volcados hacia el barranco durante su rellenado; otras fueron partidas intencionadamente manteniendo sus zócalos *in situ*; finalmente, unas pocas, dada su menor altura, se dejaron en su ubicación original, sepultadas en el interior de los rellenos de nivelación. Los trabajos de desmontaje se desarrollaron simultáneamente a los de edificación y terraplenado pues la mayor parte de los materiales constructivos fueron mezclados con los rellenos de nivelación, especialmente en los vertidos al exterior del circo (Ruiz de Arbulo *et al.* 2009, 71-72; Cebrián y Hortelano 2016, 213-215). Tan sólo seis *tituli* sepulcrales fueron usados en la base de los dos tirantes del graderío norte ubicados sobre la vía funeraria.

… Y UN RITUAL DE DESAGRAVIO: LAS OLLAS FUNDACIONALES

El hallazgo de treinta y cinco contenedores cerámicos repartidos en los rellenos interiores de las celdillas del graderío y *carceres* evidenció un rito fundacional que se relaciona con el documentado en otros edificios públicos de *Segobriga* (Ruiz de Arbulo *et al.* 2009, 79-86; Cebrián y Hortelano 2016, 214). No contenían restos sólidos propios de huevos, grano o fauna por lo que se considera, a la espera de futuros análisis, que pudieron contener líquidos. Tampoco se descarta que, dada la *impietas* que supuso el desmantelamiento de la necrópolis para la instauración de un circo, pudiera tratarse de un desagravio en forma de ofrendas dedicadas a los dioses *Manes*, siendo posible que se llegaran a recuperar algunas urnas cinerarias para protegerlas entre los muros de la nueva construcción.

LA CRONOLOGÍA DEL EDIFICIO Y DE SU ABANDONO: UN CIRCO SOBRE EL QUE SE CONSTRUYÓ UN COMPLEJO CRISTIANO

Los materiales cerámicos hallados en los rellenos de nivelación de la *arena* sitúan el inicio de las obras hacia principios de la segunda mitad del siglo II dC. (Ruiz de Arbulo *et al.* 2009, 69-70). También el es-



Figura 4. Vista general desde el sur de los *carceres* del circo de *Segobriga* y algunas de las ollas del ritual fundacional del edificio halladas en su excavación.



Figura 5. Superposición del graderío norte del circo sobre el sector de la necrópolis noroccidental excavado a lo largo de la vía funeraria colmatada para la nivelación de la *arena*.

tudio de los monumentos epigráficos que quedaron ocultos bajo la arena del circo, el más moderno de los cuales es un fragmento de estela con invocación a los *Manes* fechado hacia la segunda mitad del siglo II dC. (Abascal *et al.* 2011, nº. 252, 240-241).

Para determinar el abandono definitivo de la construcción contamos con escasos contextos que remiten al siglo V, evidenciándose la reocupación de algunas celdillas en ambos graderíos. En la zona de la tribuna sur esta reocupación se relaciona con el expolio de sus sillares, que se encuadra en el proceso de transformaciones que experimentó la ciudad a finales del siglo IV o inicios del V como consecuencia de la cristianización de su sociedad.

El nuevo paisaje suburbial resultante, emanado desde el gran complejo martirial y sepulcral de la basílica cristiana extramuros, se materializa en el solar del antiguo circo en forma de un extenso cercado rectangular de época visigoda de unos 3.000 m^2 (Cebrián y Hortelano 2015, 438-442). En su interior grandes derrumbes de piedras y tejas se amontonan sobre la *arena* del circo, reutilizada como nivel de circulación. En su costado sur, una nave alargada agrupa diversos enterramientos con lajas de piedra exhumados en las excavaciones del siglo XIX.

Las prospecciones geotécnicas recientemente realizadas en el sector[4] confirman la existencia de una serie de estancias adosadas a la cara interior del recinto que se articulan en torno a un espacio descubierto de gran amplitud. Esta morfología arquitectónica, la entidad constructiva del complejo, con muros perimetrales de 1 m de anchura, y el hallazgo de algunas armas en su interior sugieren una función defensiva que, tal vez, habría que relacionar con el acantonamiento de un contingente foráneo. Con todo, el complejo permanece aún sin excavar y se trata, por tanto, de una hipótesis pendiente de confirmación arqueológica.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los beneficios obtenidos de la comercialización del *lapis specularis* propiciaron en *Segobriga* un importante desarrollo urbano iniciado a mediados del siglo I aC. En esas fechas, aún como *oppidum stipendiarium*, comenzó a emitir moneda y envió una legación a Roma para rendir homenaje a *L. Livius Ocella*, el abuelo del futuro emperador Galba, en su condición de *quaestor provinciae Hispaniae citerioris* y patrono de los segobrigenses (Alföldy, CIL VI/8.3, p. 4699, *ad* nº 1446a).

De la explotación y comercio del yeso traslúcido surgieron familias indígenas enriquecidas que, a partir de época augustea, participaron en la financiación de su espacio público; entre ellos *Proculus Spantamicus*, que asumió el coste del material empleado en la pavimentación de la plaza (*forum sternundum de sua pecunia*) y *[Ant]onia Arganta* y *M. Iulius [---]* (*de sua pecunia*), que pagaron la exedra del edificio construido junto al pórtico septentrional (Abascal *et al.* 2011, nº. 31 y 32).

Las familias más importantes de la sociedad segobrigense controlaron la vida económica de la ciudad y ostentaron muy pronto importantes cargos públicos en ella. Con, al menos, trece senadores a partir de época de Claudio, como los *Octavii*, que financiaron la decoración de la *frons scaenae* del teatro, fue la única ciudad de la Celtiberia que contó con representación en el Senado romano (Alföldy 2011, 388-340). Solo la riqueza generada por el *lapis specularis* puede explicar la fuerte proyección exterior que tuvo la ciudad en el siglo I dC.

El municipio segobrigense es la cuarta ciudad hispana después de las tres capitales provinciales en la que está documentada la presencia de los tres edificios de espectáculos: teatro, anfiteatro y circo. Este dato revela también la importancia de la pequeña ciudad romana en tierras de celtíberos vinculada a su producción minera y quizás la construcción del circo a mediados del siglo II pueda relacionarse con la presencia en la ciudad del procurador minero, de origen griego, *C. Iulius Silvanus Melanio* (Ruiz de Arbulo *et al.* 2009, 96).

BIBLIOGRAFÍA

Abascal, J. M. (1992). “Una *officina* lapidaria en *Segobriga*: el taller de las series de arcos”, *Hispania Antiqua*, 16, p. 309-343.

Abascal, J. M.; Cebrián, R.; Ruiz, D.; Pidal, S. (2004). “Tumbas singulares de la necrópolis tardo-romana de Segobriga (Saelices, Cuenca)”, en *Sacralidad y Arqueología. Thilo Ulbert zum 65 Geburstag am 20 Juni 2004 gewidmet*, *Antigüedad y Cristianismo*, 21, Murcia, p. 415-433.

Abascal, J. M.; Almagro-Gorbea, M.; Cebrián, R.; Hortelano, I. (2008). *Segobriga 2007. Resumen de las intervenciones arqueológicas*, Cuenca.

4. Las prospecciones con georradar se desarrollaron en el año 2015 en el marco de un proyecto de colaboración entre la Universidad Complutense de Madrid y las universidades de Hamburgo y Trier con la finalidad de definir la topografía cristiana de la ciudad y la transformación del área suburbial en época tardía.

ABASCAL, J. M.; ALMAGRO-GORBEA, M.; CEBRIÁN, R.; HORTELANO, I. (2009). *Segobriga 2008. Resumen de las intervenciones arqueológicas*, Cuenca.

ABASCAL, J. M.; ALFÖLDY, G.; CEBRIÁN, R. (2011). *Segobriga V. Inscripciones romanas (1986-2010)*, Madrid.

ALFÖLDY, G. (2011). "XI. Apéndice. Nuevos senadores, la inscripción dedicatoria del teatro y la aristocracia senatorial de *Segobriga*", en Abascal, J. M.; Alföldy, G.; Cebrián, R.: *Segobriga V. Inscripciones romanas (1986-2010)*, Madrid, p. 357-392.

ALMAGRO BASCH, M. (1975). *La necrópolis hispanovisigoda de Segóbriga*, Excavaciones Arqueológicas en España, 84, Madrid.

ALMAGRO BASCH, M. (1977). "Excavaciones arqueológicas en las ruinas de *Segobriga*, Saelices (Cuenca) 1973", *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 5, p. 9-22.

CEBRIÁN, R.; HORTELANO, I. (2015). "La reexcavación de la basílica visigoda de Segóbriga (Cabeza de Griego, Saelices). Análisis arqueológico, fases constructivas y cronología", *Madrider Mitteilungen*, 56, p. 402-447.

CEBRIÁN, R.; HORTELANO, I. (2016). *Segobriga VI. La necrópolis noroccidental de Segobriga (Saelices, Hispania citerior). Arquitectura funeraria, organización espacial y cronología*, Serie Arqueología, 19, Cuenca.

FAUQUET, F. (2002). *Le cirque romain. Essai de théorisation de sa forme et de ses fonctions*, Archéologie et Prehistoire, Université de Bordeaux Montaigne.

IOPPOLO, G.; PISANI SARTORIO, G. (cur.) (1999). *La villa di Massenzio sulla via Appia. Il Circo*, I Monumenti Romani, IX, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma.

MAR, R.; RUIZ DE ARBULO, J.; VIVÓ, D.; BELTRÁN-CABALLERO, J. A.; GRIS, F. (2015). *Tarraco. Arquitectura y urbanismo de una capital provincial romana. Volumen 2. La ciudad imperial*, Documents d'Arqueologia Clàssica, 6, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Tarragona.

NOGALES, T.; SÁNCHEZ-PALENCIA, F. J. (coord.) (2001). *El circo en la Hispania Romana*, Madrid.

NOGUERA, J. M.; CEBRIÁN, R. (2010). "Escultura zoomorfa funeraria en *Segobriga*: notas de tipología, estilo y cronología", en Abascal, J. M.; Cebrián, R. (ed.): *Escultura romana en Hispania VI. Homenaje a Eva Koppel*, Murcia, p. 257-314.

PASCUAL, I. (2001). "El circo romano de Sagunto", en Nogales, T.; Sánchez-Palencia, F. J. (coord.) 2001, p. 155-174.

RIBERA, A. (2001). "El circo romano de *Valentia* (*Hispania Tarraconensis*)", en Nogales, T.; Sánchez-Palencia, F. J. (coord.) 2001, p. 175-196.

RIBERA, A. (2013). *El circo romano de* Valentia, Valencia.

RUIZ DE ARBULO, J.; CEBRIÁN, R.; HORTELANO, I. (2009). *El circo romano de* Segobriga *(Saelices, Cuenca). Arquitectura, estratigrafía y función*, Cuenca,

SÁNCHEZ-PALENCIA, F. J.; MONTALVO, A.; GIJÓN, E. (2001). "El circo romano de *Augusta Emerita*", en Nogales, T.; Sánchez-Palencia, F. J. (coord.) 2001, p. 75-95.

SÁNCHEZ-PALENCIA, F. J.; SAINZ, M. J. (2001). "*El circo romano de Toledo*", en Nogales, T.; Sánchez-Palencia, F. J. (coord.) 2001, p. 97-115.

¿EXISTIÓ UN CIRCO ROMANO EN LA ANTIGUA *CONSABURA* (CONSUEGRA, TOLEDO)?

Juan F. Palencia García, *Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*
Francisco J. Giles Pacheco, *arqueólogo y ex-Director-Fundador del Museo del Puerto de Santa María (Cádiz)*

1. INTRODUCCIÓN: EL POR QUÉ DE ESTE TÍTULO

En primer lugar, nos gustaría agradecer a los organizadores de este III Congreso Internacional de Arqueología y Mundo Antiguo, la posibilidad que nos brindan de presentar este trabajo conjunto. Hemos querido utilizar conscientemente un título entre interrogaciones, ya que la historiografía moderna, en muchos casos, parece haber obviado la existencia de un circo en *Consabura*, quizás esto se deba, en parte, a la falta de estudios históricos y arqueológicos continuados en la zona.

Creemos que esta situación de notable desconocimiento sobre este edificio debe empezar a ser subsanada, o al menos revisada, ya que "son relativamente escasas las ciudades hispanas en las que podemos documentar arqueológicamente la existencia de circos" (Luzón 1998, 247). En definitiva, estaríamos hablando de una cifra que no sobrepasaría la quincena de casos (Ceballos 2007, 438), sin contar con la existencia de epígrafes en los que se documenta estos *ludi circenses*, por ello, pensamos en su día que este trabajo sería un buen punto de partida.

Este tipo de edificios configuraron el paisaje urbano de las grandes ciudades romanas, por tanto, cabría preguntarnos ¿por qué este monumental circo fue construido en una ciudad provincial del interior de Hispania? Para responder a esta pregunta es necesario adentrarse en la génesis de la *civitas*.

2. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD DE NUEVA PLANTA

En síntesis, tras el período de conquista romana de la Meseta sur de la península Ibérica, que finalizaría a mediados del siglo II aC., podemos afirmar que las razones principales que movieron a los romanos a establecer en Consuegra una cabecera administrativa fueron dos: en primer lugar, porque *Consabura* ofrecía una situación geoestratégica envidiable, gracias a su Cerro Calderico (829 m.), como punto de control entre la cuenca del alto Guadiana y el valle medio del Tajo (fig. 1); en segundo lugar, porque Consuegra era una zona rica en recursos agropecuarios y mineros (especial importancia debieron tener las salinas, véase Muñoz 2008, 527-556).



Figura 1. La localización de *Consabura* y su inserción en el sistema viario de la Meseta sur de la península Ibérica (vía 30 del Itinerario de Antonino).

Esta situación de dominio de la ciudad sobre el territorio consideramos que comenzó ya a gestarse durante la etapa de la segunda Edad de Hierro; no en vano, Plinio el Viejo destacó tres grandes *oppida* para la antigua región carpetana (Plin., *H.N.*, III, 25): *Complutum* (Alcalá de Henares) en el NE, *Toletum* en el centro, dominando el valle del Tajo, y la *celeberrima Consabura* en el sector más meridional, que llegaría hasta el Guadiana. Por tanto, la ciudad pasaría a integrarse, primero en la provincia *Citerior*, y posteriormente durante el principado de Augusto en el área NW del *conventus Carthaginensis*.

Será precisamente en la etapa tardorrepublicana hasta los inicios del Imperio, cuando se desarrollarán una serie de hechos cruciales para *Consabura*, que cambiarían por completo su fisonomía:

1) El traslado poblacional del viejo *oppidum* prerromano (Cerro Calderico) a la llanura cercana, junto al cauce del río Amarguillo (PS. Frontin. *Strat.* IV, 5, 19). Asimismo, la vía 30 (*It. Ant.* 446, 6), calzada que comunicaba al norte con *Toletum*

y al sur con *Laminium* (Alhambra, Ciudad Real), acabaría por determinar su urbanismo.

2) El inicio del gran programa urbanístico, acompañado por potentes infraestructuras hidráulicas (compuestas por un acueducto de 24 km. de longitud, y una presa de unos 700 m. de pantalla), acordes con el nuevo status de la *civitas,* que pasaría de ser una ciudad estipendiaria (Plin., *H.N.*, III, 25) a municipio romano.

Efectivamente, la administración romana comenzaría a construir una ciudad *ex novo* de más de 15 Ha. de extensión, "una pequeña Roma" (Aul. Gel., *N.A.*, XVI, 13, 9) en la Meseta sur. Este programa constructivo comenzaría en época julio-claudia, y su trama seguiría un hipotético trazado ortogonal.

La mayoría de los autores consideran que la ciudad alcanzaría el título de municipio romano en época flavia (en torno al año 70-74 dC.), con la concesión del *ius Latii* por parte de Vespasiano (Alföldy 1987, 52-54; González-Conde 1987, 68; Palencia 2013, 198-199).

Pero en realidad, ¿qué cambios produjo para los Consaburenses la concesión del Edicto de Latinidad? El *status* de *municipium*, significaba nuevas instituciones, nuevos modelos de promoción social a partir de las magistraturas municipales, en definitiva nuevas construcciones. Por tanto, creemos que la municipalización flavia reforzó el programa constructivo de *Consabura*, y la impulsó a acometer la construcción de un circo, en un área suburbana de la ciudad.

3. LOS PRIMEROS INDICIOS SOBRE LA EXISTENCIA DEL CIRCO DE *CONSABURA*

3.1. LAS FUENTES DOCUMENTALES. EL ESTUDIO DE LOS VIAJEROS DEL S. XVIII

Las primeras noticias de este colosal edificio se remontan a la obra *El mejor sol del desengaño* (1701) del padre Fray Joseph Gómez de la Cruz, en ella podemos leer: "*El singular aprecio que desta Villa, asi Romanos, como Moros hizieron (…) especialmente, de aquel anfiteatro ó circo de cal, y piedra en figura ahovada, ancho, capaz y muy largo, que a la parte de Oreinte aun oy se percibe, en que como en bóvedas o tablados se registraban las fiestas*" (Gómez 1701, 6).

En primer lugar, se nos describen los materiales: "*cal y piedra*"- *opus caementicium*; la existencia de una cabecera conservada como "*figura ahovada*"; y la presencia "*de bóvedas o tablados*", entendemos que se trata de cimentaciones abovedadas para la sujeción del graderío, algo que podremos corroborar en el circo de Toledo, que presenta en el hemiciclo y graderío noroeste estas *substructiones* (Sánchez-Palencia y Sáenz 2001, 105).

Pero será la obra de Aguirre, en su *Descripción histórica del Gran Priorato de S. Juan de Jerusalén* (1769), la que ubique con mayor exactitud el circo: "*(…) Saliendo por el Camino Real de Andalucía* [la antigua calzada sur], *a mano izquierda, están los vestigios del circo máximo*"; proporcionándonos además sus dimensiones: "*(…) que tiene de largo desde el primer ormigón que se descubre 450 varas castellanas y cerca de ciento de ancho*" (Aguirre 1769, 61). Las dimensiones aproximadas serían de unos 373'5 m de largo por unos casi 80 m de ancho.

Por si esto fuera poco, en la misma obra podemos contemplar un grabado (fig. 2) con los restos de los muros de *opus caementicium* que aún quedaban del circo (letras F, Y, y G), correspondiendo a la parte semicircular de la cabecera, junto a las cimentaciones de gran parte de los graderíos laterales de carácter rectilíneo.

Obviamente, y como ocurrió con la mayoría de este tipo de edificios, sus sillares se habrían ido reaprovechando para la construcción de edificaciones posteriores o fueron sistemáticamente triturados para la elaboración de cal, que se usaría en iglesias, casas solariegas o incluso en los paramentos del mismo castillo sanjuanista. Con la urbanización de esta parte de la ciudad, a principios del siglo XX, irán desapareciendo progresivamente todos sus vestigios visibles.

3.2. LAS EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS DEL CIRCO DE *CONSABURA* (1964-67)

Respecto a su excavación arqueológica, realizada cerca de la actual C/ Circo Romano, fue dirigida por el arqueólogo Giles Pacheco en 1964, dando lugar a un sondeo de 4 x 3 m., en el que se constató la existencia de dos grandes muros casi alineados y separados entre sí en ángulo de 45º.

En 1967 se retomaron los trabajos arqueológicos en la misma zona, sobre un sondeo de 5 x 3 m., documentándose cuatro estratos. En el estrato II, se descubrieron dos tipos de aparejo: en su parte interior aparecieron cuatro sillares de arenisca de considerables dimensiones, unidos entre sí sin ningún tipo de argamasa, mientras que el otro era de mampostería, paralelo al de los sillares, empleándose *opus caementicium* (fig. 3). Ambas construcciones se apoyaban directamente sobre el suelo geológico de la zona. Las dimensiones del muro excavado fueron de: 2,25 m de longitud, 1,35 m. de anchura y 1,40 m. de potencia, apareciendo asociados en su base distintos materiales (Giles 1971, 152-154).

A la hora de interpretar los restos aparecidos e identificarlos con los de un posible circo, tenemos que remitirnos al estudio de los circos de *Augusta*

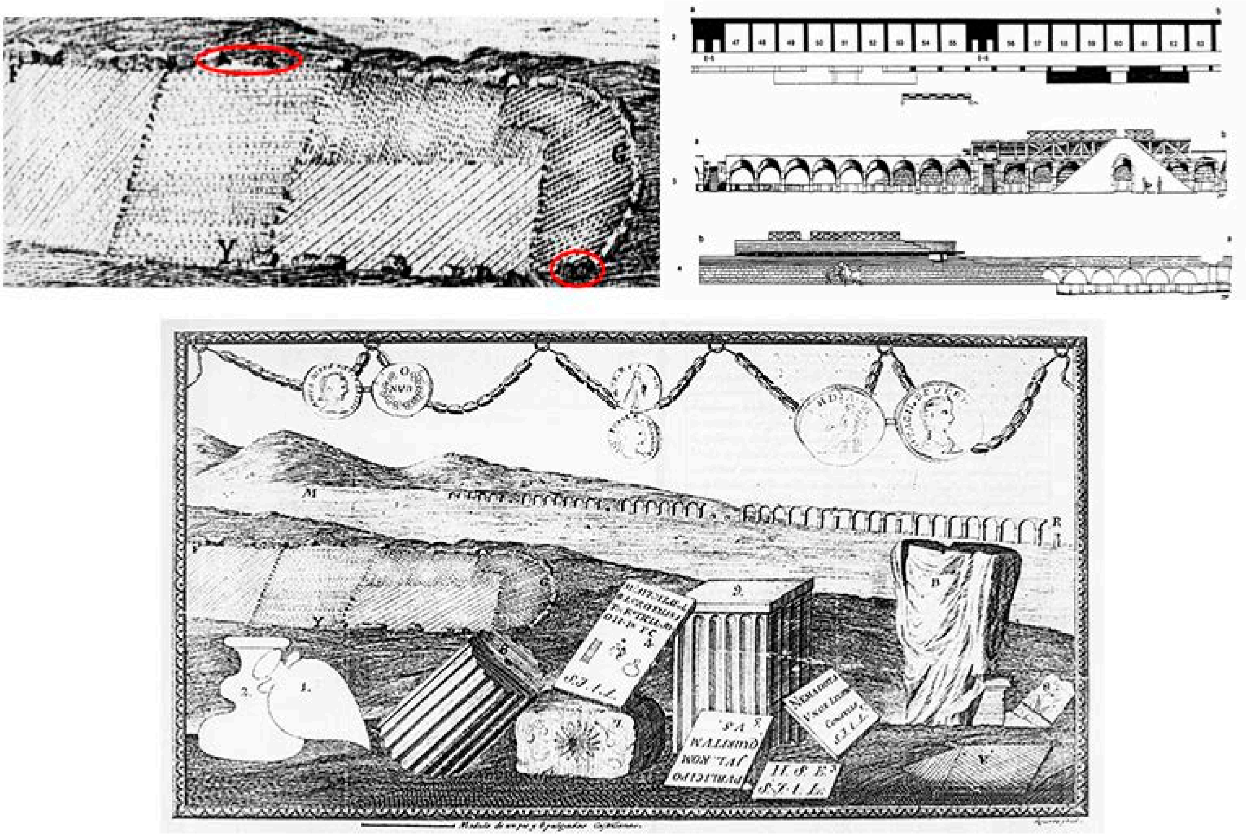


Figura 2. Grabado de Aguirre (1769), en el que se representan diversas antigüedades romanas aparecidas en Consuegra. Izquierda, cimentaciones y posibles *substructiones* del circo en su parte oeste (Y) y este (F). Biblioteca Nacional. Derecha, recreación del graderío NW del circo de *Toletum* (Sánchez-Palencia y Sáenz 2001, 103).

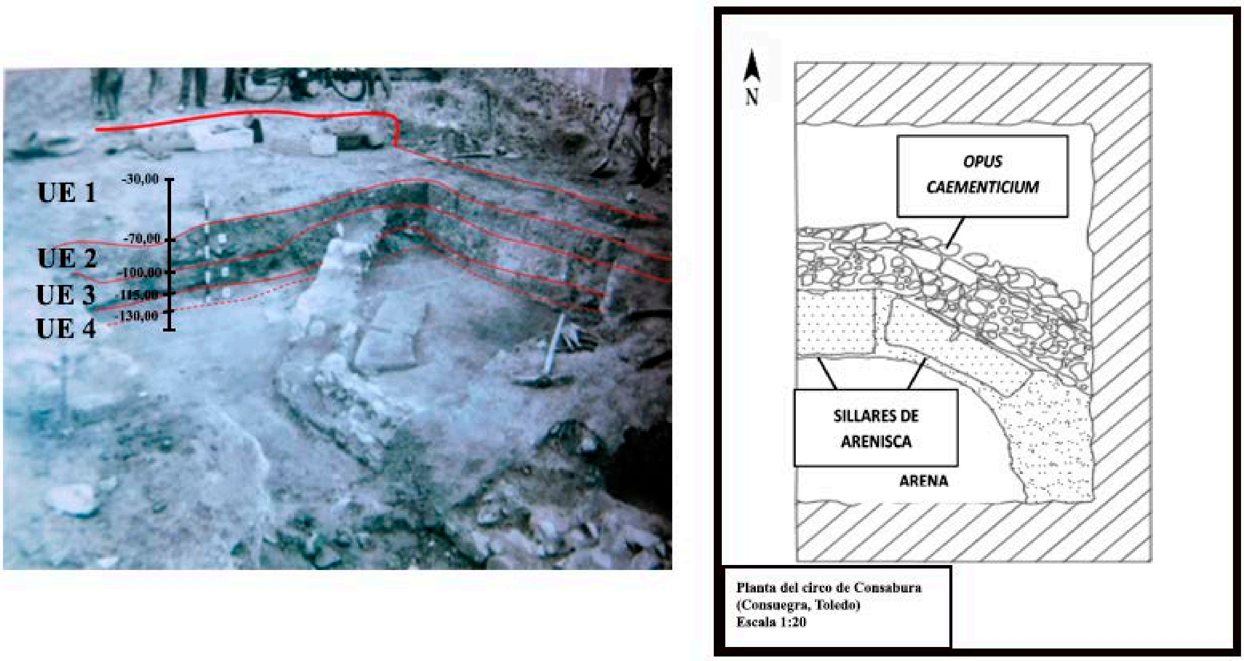


Figura 3. Fotografía de la excavación del circo romano de *Consabura* (Giles Pacheco, 1967). Planimetría de las UEs 3-4 del circo romano de *Consabura* (Giles Pacheco y Fernández-Montes).

Emerita, *Toletum* y *Segobriga*, que parecen tener una fuerte vinculación estructural (RUIZ DE ARBULO *et al.* 2009, 42), comprobamos que el muro descubierto podría corresponder con la parte interior del edificio, es decir, el *podium* que estaría en contacto con la *arena* (a través de los potentes sillares de arenisca), mientras que el exterior estaría compuesto por mortero de *opus caementicium*, todo ello podría corresponder con la esquina NE del mismo, que no quedaría lejos de los *carceres* de salida (fig. 3 y fig. 5/1).

Otro aspecto relacionado con la excavación, sería el de la revisión de los materiales arqueológicos exhumados en el sondeo de 1967, y parcialmente publicados en 1971 (GILES 1971, 139-165), que nos ha permitido su reinterpretación, incluso de materiales inéditos. En este sentido, cobra un papel de especial relevancia el desarrollo actual de los estudios sobre la *terra sigillata* hispánica, con trabajos de carácter tipocronológico, como los de BUSTAMANTE (2013) y ROMERO (2015), entre otros.

De este modo, se consideró que el denominado "Estrato I", debido a que conformaba parte de la cubierta vegetal, se encontraba compuesto por niveles alterados. Sin embargo, aparecieron cuatro bordes de *sigillata* hispánica muy interesantes, uno de los mismos se corresponde con la forma 18, plato con borde de bastoncillo que podemos datar en época trajanea inicial (BUSTAMANTE 2013, 89); por otra parte, destacamos otro fragmento de borde de Hisp. 37a, que presenta decoración de círculos concéntricos, cuyo estilo decorativo se generalizó desde finales del siglo I al siglo II (ROMERO 2015, 176).

En cambio, creemos que los materiales arqueológicos asociados a las unidades estratigráficas 2-4 formaban parte de contextos bien acotados, ya que éstas constituían parte de la estructura mural.

De esta forma, la UE 2, que "presentaba una capa de tierra rojiza compacta, con impurezas de cenizas" (GILES 1971, 159-160), a una cota a nivel de calle de unos 70 cm, es la que proporcionó una mayor cantidad de restos arqueológicos (fig. 3). Respecto a los materiales cerámicos, nos encontramos con bordes de cerámica común, un fragmento de base de *sigillata* Hisp. 18, junto a un borde de Hisp. 37b. Entre estos fragmentos de *sigillata*, apareció un galbo decorado de clara cronología tardía (TSHT, siglo IV dC.).

Respecto a los materiales no cerámicos, se encontró un curioso ungüentario de roca alabastrina veteada (alabastrón de 7'4 x 4 cm), corresponde al tipo 7 de Pensabene, cuyo cuerpo es casi cilíndrico, presenta un borde tubular, cuello largo y base plana (PENSABENE 2013, 194-195). Por otra parte, destacamos otro interesante material inédito, se trata de un dupondio de Trajano de la ceca de Roma (*RIC*, 428C). La cronología nos llevaría al año 100-103 dC. (fig. 4). Y parece confirmar nuestras hipótesis cronológicas en torno a la *terra sigillata*.

La UE 3, situada a más de un metro de profundidad, proporcionó una monumental cornisa moldurada de arenisca (1,30 x 0,50 x 0,80 m; fig. 4).

Finalmente, en el Estrato IV, "compuesto por una arcilla roja muy compacta sin haber sufrido movimiento alguno" (GILES 1971, 153), en la base del muro de sillería y mampostería se documentaron los siguientes materiales: Un fragmento de borde Ritt. 5 de *sigillata* sudgálica; tres fragmentos de galbos, que presentaban una pasta depurada de cocción oxidante. No deberíamos descartar la posibilidad de que se tratara de cerámica del tipo Meseta Sur, es decir, una cerámica romana pintada de tradición indígena, cuya cronología arrancaría en época julio-claudia llegando hasta mediados del siglo II dC. (ABASCAL 1986, 23). Junto a estos materiales aparecieron fragmentos de bordes pertenecientes a vasos y ollas de cerámica común (6), con superficies de tonalidades claras de cocción oxidante. Existiría además un pequeño borde apuntado de *sigillata* (Hisp. 18), al parecer este tipo labios se datan a inicios del siglo II (BUSTAMANTE 2013, 88-89).

3.3. LOS ÚLTIMOS HALLAZGOS ASOCIADOS AL CIRCO DE *CONSABURA*

En la actual zona sureste de la ciudad de Consuegra, en las proximidades de la calle Circo Romano, han aparecido importantes restos constructivos que podrían vincularse a este edificio.

Prueba de ello, son los hallazgos casuales, fuera de contexto arqueológico, como el de la C/ Rosa del Azafrán (fig. 5/3), o los de la C/ Emperador Constantino (fig. 5/5), en esta última apareció un capitel jónico de arenisca (0,87 x 0,82 m), que se asemeja al tipo 3b de Gutiérrez (GUTIÉRREZ 1992, 44).

Pero sin duda, el descubrimiento más relevante se realizó durante el 2015, en la Avda. de Alcázar de San Juan (fig. 5/2). Junto a varios sillares rectangulares de arenisca de más de 1 m de lado, se halló un gran capitel corintio de pilastra (0,80 x 0,80 x 0,70 m) a una cota de calle de unos 40 cm, procediéndose a su registro arqueológico[1], al igual que su correspondiente tambor liso. Por la tipología del capitel, éste podría presentar una cronología de mediados del siglo II dC. (GUTIÉRREZ 1992, 138). Todos es-

1. Agradecemos la información facilitada por los arqueólogos Dña. Juana Calle y D. Miguel Ángel López, que amablemente nos explicaron el hallazgo.

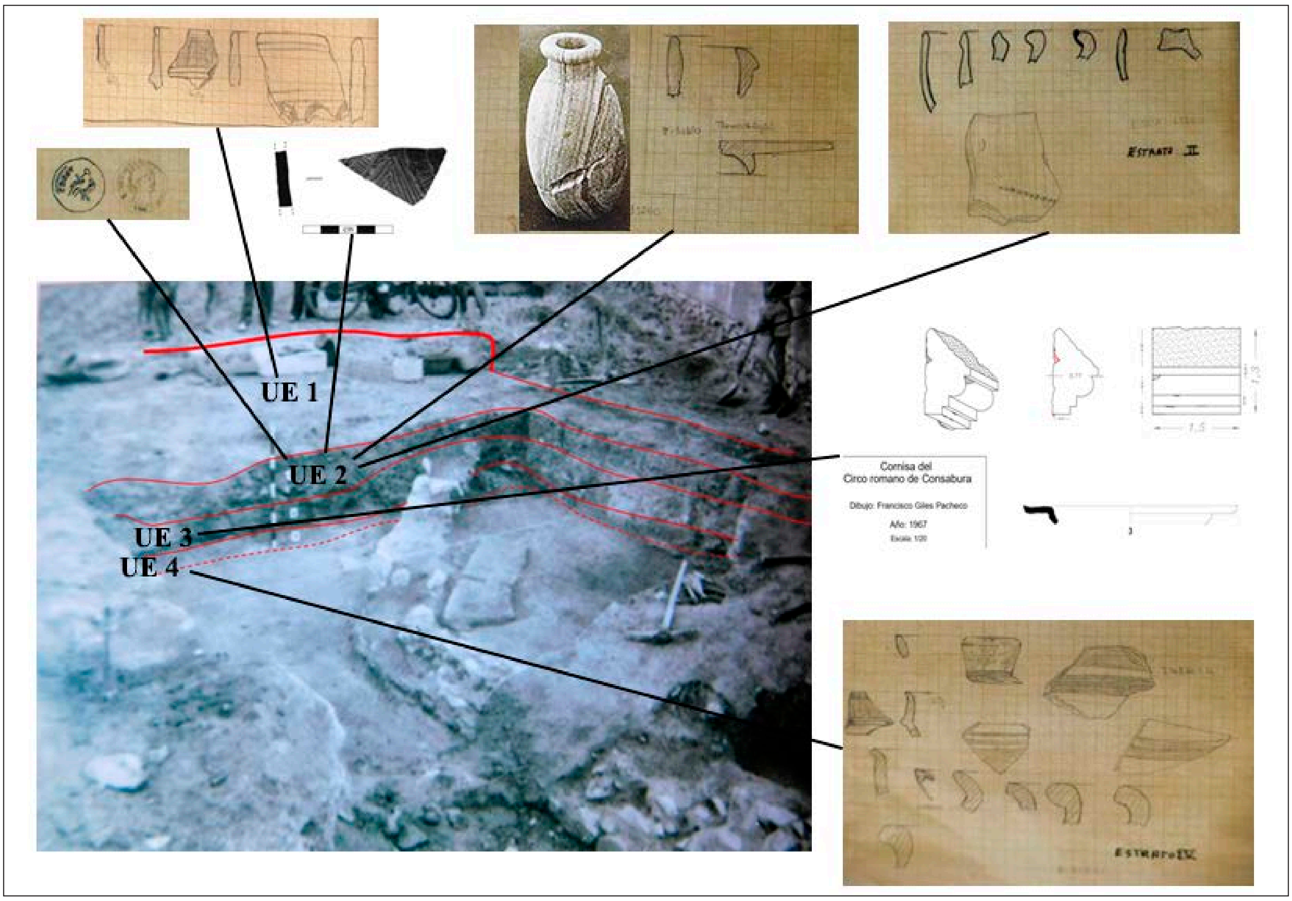


Figura 4. Fotografía de la excavación del circo romano de *Consabura* (Giles Pacheco 1967). Estratigrafía y materiales asociados (Palencia García).

tos materiales pertenecen a un gran edificio público romano, que a modo de hipótesis, podrían formar parte de la fachada NW del propio circo (cercana a nuestra propuesta para los *carceres*).

4. CONCLUSIONES SOBRE EL *CIRCUS CONSABURENSIS*

Finalmente, para las conclusiones, creemos que la principal trataría sobre la existencia fundamentada de *ludi circenses* en la ciudad romana de *Consabura*, producto de la convergencia de una serie de indicios, entre los que destacamos los proporcionados por la obra de Aguirre (Aguirre 1769, 61), cruciales de cara a su localización y dimensiones, que además hemos podido corroborar gracias a las ortofotos de 1945-46, 1956 y las realizadas sobre la trama urbana actual en el sector SE de la ciudad[2], proporcionándonos una superficie total de unos 28.000 m^2.

Lo que también podríamos replantearnos en este trabajo sería la disposición y la orientación del circo de *Consabura*. Hemos de pensar que la elección de su emplazamiento guardaba una estrecha relación con tres principales factores: en primer lugar, su ubicación en una explanada natural del terreno y su orientación solar; por otra parte, el rápido acceso al núcleo urbano, pero a extramuros del mismo, siguiendo los patrones vitrubianos: "para no perjudicar con ruidos y aglomeraciones al resto de la población" (Vitr. *De Arch.* I, 32-34); y sobre todo, la proximidad a la vía 30 y a la calzada hacia *Segobriga*, que articulaban las comunicaciones de *Consabura* hacia el sur y este de su *territorium*.

Queremos hacer un especial hincapié en su orientación, ya que creemos que sus *carceres* se dispondrían hacia el NW, probablemente excavados en la década de los años 60 del siglo XX (Humphrey manifiesta que la mayoría de los circos ubicaban sus *carceres* al oeste, Humphrey 1986, 334), mientras que su hemiciclo lo haría hacia el SE; como se corrobora en el trayecto actual de la calle Circo Ro-

2. Consultas realizadas en la Sede Electrónica del Catastro. Ministerio de Hacienda (www.1.sedecatastro.gob.es/).

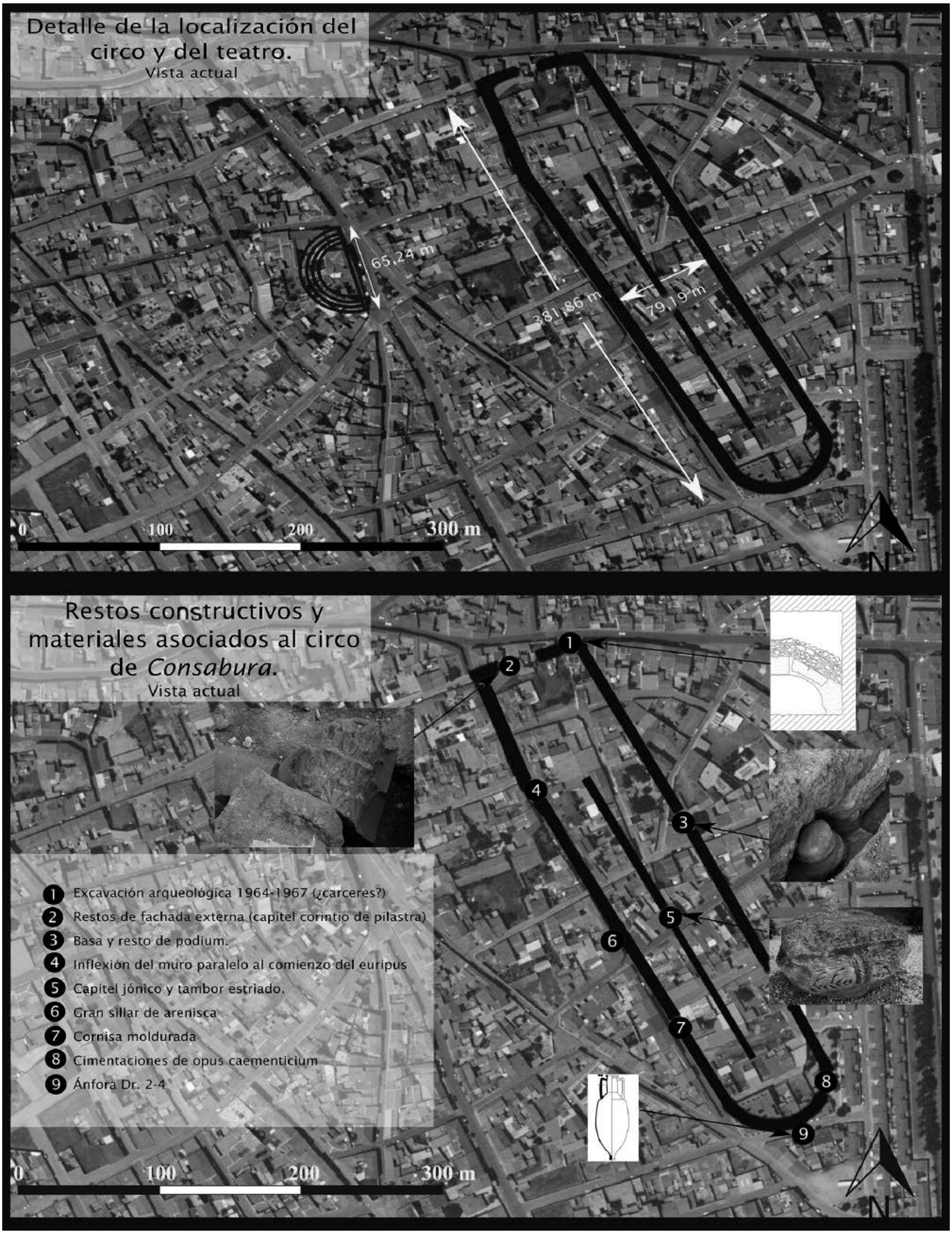


Figura 5. Localización y dimensiones del circo de *Consabura* a través de la fotografía aérea.
Restos constructivos del circo romano de Consuegra sobre ortofoto actual. Palencia y Fernández (a partir de http://www2.ign.es/iberpix/visoriberpix/visorign.html, www.fototeca.cnig.es).

mano, que además nos proporciona una inflexión en ángulo que se correspondería con uno de sus muros rectilíneos (oeste). Dicha inflexión trataba de proporcionar a los distintos carros una distancia de salida equidistante (fig. 5/4).

Creemos que este circo contaría con un aforo que rondaría los 8.000 espectadores (con dimensiones similares a los circos de *Calagurris* y *Segobriga*, dentro de la Tarraconense), sobre su tremenda capacidad para una pequeña ciudad del interior provincial de Hispania, nos gustaría aclarar que nada tendría que ver con la población estimada para el núcleo urbano, ya que ésta sería mucho menor. En cambio, la ciudad dominaba un vasto territorio que comprendería el actual sector SE de la provincia de Toledo y parte del NE de la provincia de Ciudad Real, en el cual sí que es muy probable que se llegara a alcanzar esta cifra demográfica (Palencia 2013, 195).

Otra de las conclusiones, que arrojaría algo de luz a la datación cronológica del *circus Consaburensis*, partiría del análisis tipocronológico de los materiales arqueológicos (fundamentalmente cerámicos y constructivos), cuya propuesta se centra entre la segunda mitad del siglo I y la primera mitad del II dC. (especialmente en la etapa flavia-trajanea).

Creemos que en estos núcleos de población de la submeseta Sur de Hispania, existió una política edilicia desarrollada por las comunidades siguiendo el ritmo marcado por sus propias élites y las de su entorno, ritmo que, en este caso concreto, pudo iniciarse en época de Augusto pero que, como nos consta en el caso de *Segobriga* (municipio augusteo), debió de prolongarse hasta época flavia, incluso antonina, como demuestra la cronología de su circo de mediados del siglo II dC. (Ruiz de Arbulo *et al.* 2009, 70). En relación con este argumento, llama la atención la concentración en un espacio relativamente reducido de tres posibles circos, que se corresponderán con las tres grandes *civitates* de la vía 30: *Toletum-Consabura-Laminium,* ¿quizá este hecho refleje un deseo de monumentalización *ad aemulationes alterius civitatis* (*Dig.*, L, 10, 3)?

Otro interesante aspecto a desarrollar sería el del evergetismo, ya que se necesitarían importantes fuentes de cofinanciación para la construcción de este costoso edificio. Sabemos que la administración romana tendió a facilitar que las élites locales contribuyeran en las *opera publica* de las ciudades y, hasta el momento, según los datos proporcionados por la epigrafía, sólo ciudadanos romanos del tipo de L. Domicio Dentoniano (*CIL* II, 4211=*RIT,* 241), de la *gens* consaburense de los *Domitii*, que habrían tomado parte en las entidades municipales de gobierno, podrían haber ayudado al erario público en la financiación de este tipo de obras (Melchor 1992-1993,141). Existe por tanto, una curiosa coincidencia, en la que la epigrafía y los restos arqueológicos parecen ponerse de acuerdo; de este modo, la mencionada inscripción dedicada a Domicio Dentoniano, fechada entre el 105-117 dC. (Alföldy 1973, 24), parece encajar bastante bien con este periodo de *floruit* constructivo de *Consabura* (Palencia 2017, 72).

Las fuentes escritas hacen mención a una fuerte crisis en la segunda mitad del siglo II dC. (*oppida labentia*: *SHA*, Marc., 23, 4), que continuaría durante la centuria siguiente, y que en parte explicaría el proyecto inacabado del circo de la limítrofe *Segobriga* (Ruiz de Arbulo *et al.* 2009, 99), creemos que esta decadencia de la vida urbana provocó una serie de cambios importantes en los patrones de asentamiento de los pobladores de *Consabura*. De este modo, suponemos que buena parte de la ciudad en el llano se deshabitó y desmanteló en un proceso gradual y lento; asimismo, el circo acabaría convirtiéndose en testigo de ese abandono. Esto parece corroborarse tanto por las excavaciones que estamos llevando a cabo en la ladera NE del Cerro Calderico como por las prospecciones efectuadas en su territorio, que evidencian un desarrollo de la vida rural en detrimento de la urbana[3].

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, D. (1973). *El Gran Priorato de San Juan de Jerusalén en Consuegra en 1769*, Toledo (edición del manuscrito de 1769 existente en la Biblioteca Nacional de Madrid).

Alföldy, G. (1973). *Flamines provinciae Hispaniae citerioris*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, VI, Madrid.

Alföldy, G. (1987). *Römisches Städtewesen auf der neukastilischen Hochebene. Ein Testfall für die Romanisierung*, Heidelberg.

Andreu, J. (2004). "Construcción pública y municipalización en la provincia *Hispania citerior*: la época Flavia", *Iberia*, 7, p. 39-75.

Bustamante, M. (2013). *La terra sigillata hispánica en Augusta Emerita. Estudio tipocronológico a*

3. Desde estas líneas queremos agradecer tanto al Ayuntamiento de Consuegra, como a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la concesión de las ayudas a la Orden de Investigación de Patrimonio Arqueológico (2014/4594) para nuestro Proyecto "*Consabura*: ciudad y territorio", que nos permitió el inicio de los trabajos arqueológicos en los yacimientos del C. Calderico-Presa romana (Consuegra, Toledo).

partir de los vertederos del suburbio norte, Anejos de AEspA, LXV, Mérida.

CEBALLOS, A. (2007). "Geografía y cronología de los *ludi* en la Hispania romana", *Caesaraugusta*, 78, p. 437-454.

GILES, F. J. (1971). "Contribuciones al estudio de la arqueología toledana. Hallazgos hispano-romanos en Consuegra", *Anales Toledanos*, V, p. 139-165.

GÓMEZ DE LA CRUZ, J. (1701). *El mejor sol del desengaño*, Salamanca.

GONZÁLEZ-CONDE, M. P. (1987). *Romanidad e indigenismo en la Carpetania*, Alicante.

GUTIÉRREZ, M. A. (1992). *Capiteles romanos de la península Ibérica*, Valladolid.

HUMPHREY, J. H. (1986). *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing*, Londres.

LUZÓN, J. M. (1998). "Espectáculos públicos en las ciudades hispanorromanas", en *El año de Trajano. Hispania. El legado de Roma*, Zaragoza, p. 239-249.

MELCHOR, E. (1992-93). "La construcción pública en Hispania: iniciativa imperial, municipal y privada", *Memorias de Historia Antigua*, 13-14, p. 129-170.

MUÑOZ, J. J. (2008). "Las salinas de *Consabura* (Consuegra, Toledo)", en Mangas, J.; Novillo M. A.: *El territorio de las ciudades romanas*, Madrid, p. 527-556.

PALENCIA, J. F. (2013). "Consideraciones sobre una ciudad romana de la antigua Carpetania: *Consabura* (Consuegra, Toledo)", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 26, p. 155-203.

PALENCIA, J. F. (2017). "La importancia de la ciudad romana de *Consabura* en la Meseta Sur: posible historia de su origen, esplendor y ocaso", en Palencia, J. F.; Rodríguez, D.; Domínguez, F.: *Arqueología y Patrimonio: Consabura carpetana y romana (Consuegra, Toledo)*, Toledo, p. 51-80.

PENSABENE, P. (2013). "Vasi in alabastro", en *Museo Nazionale Romano. Evan Gorja la collezione di archeologia*, Milán, p. 185-211.

ROMERO, M. V. (2015). "La *terra sigillata* hispánica: producciones del área septentrional", en Fernández, C.; Morillo, A.; Zarzalejos, M.: *Manual de cerámica romana II. Cerámicas romanas de época altoimperial en Hispania. Importación y producción*, Alcalá de Henares, p. 151-230.

RUIZ DE ARBULO, J.; CEBRIÁN, R.; HORTELANO, I. (2009). *El circo romano de Segobriga (Saelices, Cuenca). Arquitectura, estratigrafía y función*, Cuenca.

SÁNCHEZ-PALENCIA, F. J.; SÁINZ, M. J. (2001). "El circo de *Toletum*", en Nogales, T.; Sánchez-Palencia, F. J.: *El circo en la Hispania romana*, Mérida, p. 97-115.

EL CIRCO DE LA *COLONIA AUGUSTA FIRMA ASTIGI* (ÉCIJA, SEVILLA)

Inmaculada Carrasco Gómez, *Universidad Pablo de Olavide*
Alejandro Jiménez Hernández, *Otto-Friedrich Bamberg Universität*

1. INTRODUCCIÓN

La *Colonia Augusta Firma Astigi*, la ciudad fundada por Augusto hacia los años 23-22 aC. (Ventura 2016, 26), se emplaza en el fondo de un valle con ricos recursos agrícolas, en el cruce de la más importante vía terrestre, la vía Augusta y un eje fluvial, el *Singilis*, navegable precisamente hasta *Astigi*, que permitía una rápida salida de productos como el aceite y se destina, además, a asumir la capitalidad de uno de los cuatro conventos jurídicos de la Bética.

Augusto proyecta así una ciudad de nueva planta, para el contingente poblacional que participó en la *deductio*, un colectivo de veteranos militares de origen itálico procedentes de las legiones II *Pansiana*, IV *Macedonica* y VI *Victrix*, siendo sus ciudadanos adscritos a la tribu *Papiria* (Ordóñez 1988, 46 y ss.).

2. LA ESTRUCTURA URBANA DE LA *COLONIA*

Hasta la fecha, las diferentes hipótesis publicadas sobre el recinto amurallado de la colonia romana de *Astigi*[1] partían de la muralla medieval conocida, alterando en mayor o menor medida su recorrido. También se ha pretendido englobar dentro de los muros gran parte de las estructuras que estaban construidas fuera de sus murallas. Todas las propuestas del recinto amurallado astigitano adquieren por tanto formas sinuosas y orgánicas que contrastan fuertemente con la estructura ortogonal y alineación perfecta de las construcciones documentadas intramuros.

Por este motivo, hemos realizado recientemente una nueva propuesta basada en la topografía del lugar obtenida mediante LIDAR, en el análisis hidrológico de zonas inundables, en la documentación arqueológica, en la orientación de las estructuras conocidas y en el análisis geométrico de la trama urbana.

El resultado es un esquema geométrico basado en un cuadrado de 2400 pies[2] de lado que, en su esquina NE, aparece achaflanado evitando las zonas ribereñas inundables en un sector extramuros donde además se han constatado estructuras portuarias[3] e instalaciones industriales[4], y no descartamos que algo similar, aunque en menor medida, pueda ocurrir en las otras tres. Los ejes ortogonales principales parecen coincidir con el punto central de dicho

1. La extensión de la ciudad romana ha sido tratada por numerosos investigadores. Collantes de Terán (Hernández Díaz *et al.* 1951) propuso que la muralla islámica perpetuaba la romana. A partir de la aparición de numerosos vestigios de arquitectura doméstica en el entorno extramuros del sector occidental de la ciudad, la propuesta fue matizada por Rodríguez Temiño, ampliando el perímetro del recinto murado (Rodríguez 1988, 106; 1991, 346), propuesta que es asumida en la redacción de la Carta Arqueológica Municipal de Écija (Sáez *et al.* 2004). A partir de 2010, se retoma una antigua propuesta publicada 20 años antes por Rodríguez Temiño (1990, 616) que, en líneas generales, reduce de nuevo el perímetro de la ciudad romana al entender que las estructuras domésticas localizadas en el sector occidental de la ciudad forman parte de un *vicus* extramuros de la cerca, en el entorno de la vía Augusta a la salida de la ciudad (García-Dils 2015). La ciudad romana por tanto ha pasado de cubrir una superficie de 78 ha en 2004, cuando se redacta la Carta Arqueológica, a la más reciente de 56 ha en las publicaciones editadas a partir de 2010. Nuestra propuesta de extensión de la ciudad romana en torno a las 49 ha se basa en un nuevo estudio llevado a cabo por quienes firmamos el presente artículo, y que planteamos, en sus líneas generales, en los siguientes párrafos.

2. Tomamos como base un pie romano de 29,57 cm (Hultsch 1862, 302).

3. El dique del puerto y los *horrea* o pórticos asociados a las instalaciones portuarias fueron constatados en una excavación dirigida por Carmen Romero en 2009 en la esquina de las calles Merinos y Minarete, a cuyos hallazgos acompañaban restos óseos de bóvidos y gran cantidad de fragmentos de ánforas vinarias y de salazones (Romero 2009).

4. Instalaciones hidráulicas como piletas para el lavado y áreas no construidas interpretadas como secaderos, estructuras que podrían relacionarse con una *fullonica*, fueron documentadas en una excavación llevada a cabo en las calles Bodegas y Berbisa, en un área extramuros aguas abajo del puente sobre el Genil y en un espacio de tránsito entre el recinto amurallado de la ciudad y el cauce histórico del río (Doreste y Carrasco 2010).

cuadrado, cuyo encuentro se produciría en la esquina NE del recinto del templo forense augusteo.

La trama interior sigue un esquema constante basado en una cuadrícula de 24 cuadros de 100 pies de lado o de 20 de un *actus* de lado, tratándose, por tanto, de un esquema perfectamente regular y ortogonal con una orientación de 66 grados (norte geográfico según sistema de referencia ETRS89 UTM zona 30N) cuyo recinto forense augusteo (García-Dils *et al.* 2007) fue sucesivamente monumentalizado y ampliado durante la dinastía Julio-Claudia (Márquez 2001-2002) y en época adrianea (Felipe 2013) y a la que se incorpora, ya fuera de sus murallas, un circo a mediados del siglo I dC. (Carrasco y Jiménez 2008, 18) y un anfiteatro a fines del I y principios del siglo II (Carrasco y Jiménez 2008, 44-45) (fig. 1).

3. EL CIRCO

Brevemente, vamos a tratar las referencias epigráficas, iconográficas y arqueológicas con las que actualmente contamos para el conocimiento del circo astigitano.

3.1. LAS EVIDENCIAS EPIGRÁFICAS

Conocemos, gracias al Padre Martín de Roa, una inscripción dedicada al séviro *P. Numerius Martialis Astigitanus*, de finales del siglo I dC., en la que se recoge la edición de juegos en el circo por parte de uno de sus libertos (Roa 1629 (ed. 1890), 82), CIL 02-05, 01179 = CIL 02, 01479:

D(ecreto) d(ecurionum) / P(ublio) Numerio Martiali / Astigitano / IIIIIIviro col(onorum) col(oniae) Aug(ustae) / Fir(mae) / [P(ublius)] Num[erius ---]tor / --- / patrono optimo et / indulgentissimo / d(e) s(ua) p(ecunia) d(edit) / et editis circiensib(us) dedicavit.

Otro epígrafe, este de mediados del siglo II dC., atestigua la organización de juegos circenses ofrecidos por la sacerdotisa *Aponia Montana* (Roa 1629 (ed. 1890), 77), CIL 02-05, 01162 = CIL 02, 01471:

Boni Eventus / Aponia Montana sacerd(os) divar(um) Augustar(um) col(oniae) Aug(ustae) Fir(mae) / editis ob honorem sacerd(otii) circiensibus et / ob dedicationem aliis ex arg(enti) libris CL d(e) s(ua) p(ecunia) d(edit) d(edicavit).

Recientemente, durante la excavación ejecutada en C/ Antequera 10-12, junto a la *meta prima*, fue hallada una placa de caliza de gran formato con la fórmula final […] DEDICAVIT, hallazgo al que acompaña gran cantidad de restos de decoración arquitectónica y placas marmóreas que deben corresponder al aparato decorativo de la *spina*[5] (fig. 2).

3.2. LA *TABELLA DEFIXIONIS*

En el transcurso de una intervención arqueológica desarrollada en el año 2000 en una parcela sita en la calle Bellidos nº 18 (Tinoco y López 2001; Tinoco 2005), un solar situado apenas a 200 m al suroeste de la *porta triumphalis* del circo, fue hallada una *tabella defixionis* (García-Dils y de la Hoz 2013)[6]. La pieza, una plancha de plomo de forma triangular, doblada y rematada por un remache de hierro, se asocia por tanto a un extenso espacio funerario cuya cronología se extiende desde el último tercio del siglo I aC. hasta los inicios del siglo II dC.

Las circunstancias del hallazgo hay que tomarlas con ciertas reservas ya que en la documentación generada por la actividad arqueológica, únicamente se especifica que la pieza apareció "*en el entorno*" –y no en el interior– de una incineración primaria en fosa orientada N-S, sobre cuyos restos calcinados se dispuso un ajuar formado por una copa y un plato de cerámica de imitación, varios ungüentarios de vidrio y un as de la *Colonia Iulia Traducta*, fechado entre 33/27 aC., dato muy ambiguo que fue suficiente para asegurar que "*la tabella había sido introducida en el interior de una tumba de incineración en fosa en algún momento posterior al primer cerramiento de la misma*" (García-Dils y de la Hoz 2013, 244), interpretación *a posteriori* de las circunstancias de un hallazgo que no tiene base en los documentos generados por la propia excavación. Sin embargo, la revisión de la estratigrafía y la cronología aportada por la pieza, centrada en la segunda mitad del siglo I dC., acorde por otro lado con los inicios de las actividades lúdicas en el circo astigitano tras su inauguración, nos permite valorar otras hipótesis sobre este interesante hallazgo. La parcela urbana objeto de dicha excavación cuenta con una superficie de algo más de 600 m^2, solar en

5. Agradecemos a nuestro compañero Juan Manuel Huecas los datos proporcionados de la excavación de calle Antequera nº 10-12 y las fotografías que acompañan y a Ana Felipe, sus observaciones sobre los materiales marmóreos hallados en la parcela.

6. *GRIIGS · AN[T]ONIANI · VENETA ET RVSSEA · QVADRIGA / LASCIVI VERI· QVADRIGA LASCIVI VETII / QVA[D]RIGA / MARGARITEI · QVA[D]RIGA MARGARITEI · QVADRI / GA GELOTIS · QVA ḌḌIGA VRBICI · QVADRIGA ILA / RI · QVADRIGA · ELENI · QVADRIGA BASILISCI ·/ QVADḌIGA NOMANTINI · QVADḌGA · BARBA / RIONIS · QVA<D>RIGA CALIDROMI · QVAD / RIGA LḌPI · AGITATORES · PIRAMVS · AGI / TATOR[E]Ḍ ET · QVADRIGAS · ANTONIA / NI · PATRICIVM MARTIALEM / SVCCESSVM ATIARIONEM ·/ ḌAICVS · NARCISVS · AT / SERTOR / TOTA GRḌX ANTONIAN* (García-Dils y de la Hoz 2013, 245).

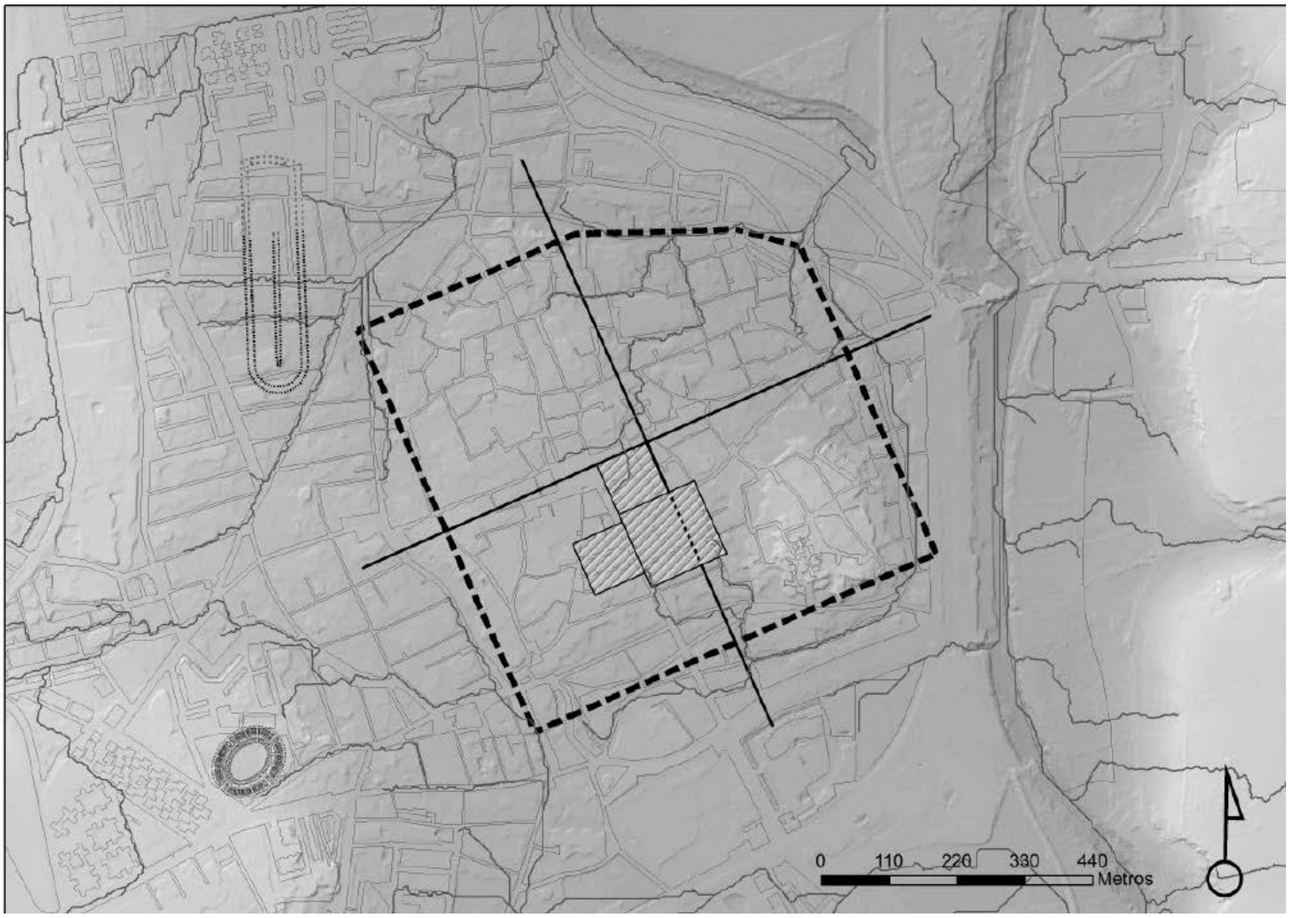


Figura 1. Hipótesis de la estructura urbana de *Astigi* sobre base LIDAR cedida por el Instituto Geográfico Nacional. En línea discontinua, el esquema geométrico del trazado de la ciudad con los ejes principales. La zona rayada corresponde con el foro augusteo y las ampliaciones posteriores. Las línias contínuas finas muestran cursos de agua. Extramuros, la localización del circo y el anfiteatro.



Figura 2. Piezas procedentes del área de la *meta prima* del circo astigitano documentada en la excavación de calle Antequera 10-12. Arriba, inscripción sobre placa de caliza. Abajo y de izquierda a derecha, fragmento de cornisa, fragmento de posible arquitrabe decorado con *kyma* lésbico tipo *Bügelkymation* y astrágalo, fragmento de cornisa moldurada con cima jónico y posible cornisa-arquitrabe. Imágenes: Juan Manuel Huecas.

el que se excavaron 118 enterramientos. A la vista de la documentación gráfica publicada (TINOCO y LÓPEZ 2001, 150, lám. 2), "el entorno" del enterramiento 36 al que se adscribe la *tabella,* comparte una misma área con otras tumbas de incineración e inhumación, sector donde además se constata la superposición de enterramientos que deviene en la interpretación de la existencia de tres fases sucesivas de uso del espacio cementerial a lo largo prácticamente de todo el siglo I, lo que provocó la alteración de niveles subyacentes y es en este "entorno" de remociones donde debió de tener lugar el hallazgo de la *tabella*, sin que podamos, por el momento, adscribirla a ninguno de los enterramientos excavados.

Del mismo contexto cementerial, la necrópolis occidental de *Astigi* procede una serie de lucernas con representación de escenas de *ludi circenses* (una cuadriga sorteando una de las *metae* y otra con un *eques* en carrera).

3.3. UN MOSAICO CON MOTIVO CIRCENSE

En una actividad arqueológica llevada a cabo en la calle Elvira vio la luz una *domus* decorada con un mosaico con la representación de un circo (LÓPEZ MONTEAGUDO *et al.* 2010). El mosaico, de 6,20 m de ancho y 3,44 m de largo máximo conservado, cuenta con un sofisticado tapiz que enmarca la escena figurada, que aparece en visión plurifocal, generando una vista al interior del edificio y a la vez al exterior.

Lo descubierto de la escena figurada corresponde al extremo derecho del edificio en perspectiva cenital, con sus muros de fachada, columnas y ventanas, remates almenados sobre la que aparece una imagen de una Victoria sosteniendo la palma y la corona del triunfo, y el interior de la arena donde se desarrolla la competición, delimitada por los *carceres*, acompañada por los nombres de los aurigas y de los caballos en el entorno de la *meta secunda*, representada como un basamento semicircular, formado por tres hiladas de sillares, sobre el que pueden observarse dos de los tres conos de señalización de la *meta* (fig. 3).

3.4. LAS EVIDENCIAS ARQUEOLÓGICAS

Para presentar una aproximación al circo de *Astigi* se ha revisado una serie de intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en el sector noroccidental de la ciudad, una franja de terreno extramuros prácticamente llana, entre la vía Augusta a su paso por el interior de la *Colonia* y la calzada que con orientación norte-sur, partiendo de la actual Puerta de Palma, alcanzaba las ciudades de *Emerita Augusta* y *Regina Turdulorum*, en cuyos márgenes se han localizado numerosos testimonios del cinturón de necrópolis que rodeaba la ciudad (CARRASCO 2016).

Los hallazgos procedentes de las excavaciones realizadas en el área muestran un patrón común en cuanto a las técnicas y materiales constructivos empleados, así como en su fecha de construcción, calculada en torno a los años 50 y 60 del siglo I dC. inaugurando una nueva orientación que van a seguir las construcciones de finalidad diversa que conformarían un barrio extramuros entre el edificio de espectáculos y la línea de muralla de la *Colonia* en su sector norte, construcciones edificadas en torno a finales del siglo I, orientación que además difiere notablemente de la trama urbana intramuros de *Astigi* (JIMÉNEZ *et. al.* 2009; ROMERO y PIÑERO 2010).

4. PROPUESTA DE RESTITUCIÓN DEL CIRCO DE *ASTIGI*

La restitución que proponemos para la planta del circo está basada en los hallazgos de la primera *meta*, la barrera central, el graderío y la arena.

El elemento más singular es el hallazgo de la *meta prima* en la actividad arqueológica desarrollada en la calle Antequera nº 10 y 12 (HUECAS 2010). La *spina* estaría delimitada por los muros documentados en Avda. de los Emigrantes nº 20 (ROMERO *et al.* 2005) y la parcela nº 15 de la misma calle (CARRASCO 2001), alineaciones que entestarían con la estructura semicircular de la calle Antequera. La *arena* estaría conformada por la restitución de la *spina* y la alineación del *podium*, situado en las parcelas 25 y 27 de la Avda. de los Emigrantes (DORESTE y ROMERO 2009) (fig. 4).

Se trata en todos los casos de cimentaciones ejecutadas en *opus caementicium* y probablemente alzados de *opus quadratum*, según se desprende de las huellas localizadas en la *meta prima*; mientras que la *arena* está conformada por potentes capas de grava de nivelación del espacio de la pista, sobre las que se asienta un firme compuesto por cantos rodados y nódulos de piedra caliza ligados con cal, que acoge una fina capa de arena o albero, firme que ha sufrido numerosas refacciones por un uso continuado como se constata en la estratigrafía documentada en la Avda. de los Emigrantes nº 25 y 27 (DORESTE y ROMERO 2009, 3259).

A partir del análisis de los restos documentados, contamos hoy con información suficiente para exponer un esbozo de sus trazas: se trata de una construcción de dimensiones acordes con la categoría de la *Colonia* y, aunque no conocemos su longitud total porque desconocemos la configuración de los *carceres*, teniendo en cuenta las similitudes que presenta con el circo de Mérida y que en este último la distancia entre la fachada de los *carceres* y la *meta*



Figura 3. Mosaico con representación de circo hallado en calle Elvira y Fernández Pintado. Arriba a la izquierda, vista general del mosaico; a la derecha, figura de la Victoria sobre la fachada del edificio. Abajo, a la izquierda, sector de los *carceres*; a la derecha, los conos de la *meta* sobre basamento de sillares. Imágenes: Juan Manuel Huecas.

más próxima es de un tercio de la longitud total (Humphrey 1986, 21) la longitud mínima del circo sería de 375 m. Así tendríamos una pista de 335-360 m x 76-77 m, con una media de pista de 33 m, 38 m de anchura máxima en la pista derecha en la *alba linea* y de 30 m en el lado opuesto[7], optimizando el espacio en la anchura, con valores próximos a los de *Tarraco* (Ruiz de Arbulo y Mar 2001; Mar *et al.* 2015, 171-212). Comparte también con los grandes circos hispanos la extraordinaria anchura de la barrera, con 8,4 m, cercano al máximo conocido en los circos romanos.

Recapitulando lo expuesto, el circo de *Astigi* y los bienes muebles e inmuebles de los que se acompaña, muestran el gusto de los astigitanos por los espectáculos, aunque habrá que ser pacientes y esperar que el azar urbanístico o la iniciativa pública nos ofrezca la oportunidad de ir completando el puzle y así alcanzar la *meta* (fig. 5).

BIBLIOGRAFÍA

Carrasco Gómez, I. (2001). “Informe de la vigilancia arqueológica de las obras de nueva planta realizadas en un solar sito en Avda. de los Emigrantes nº 15 de Écija (Sevilla)”, informe inédito depositado en la Empresa Municipal de Urbanismo del Excmo. Ayuntamiento de Écija.

7. Hemos corregido levemente la orientación de la *spina* y con ello la anchura de la pista en el comienzo de la barrera con los datos antes publicados (Carrasco y Jiménez 2008, 19).

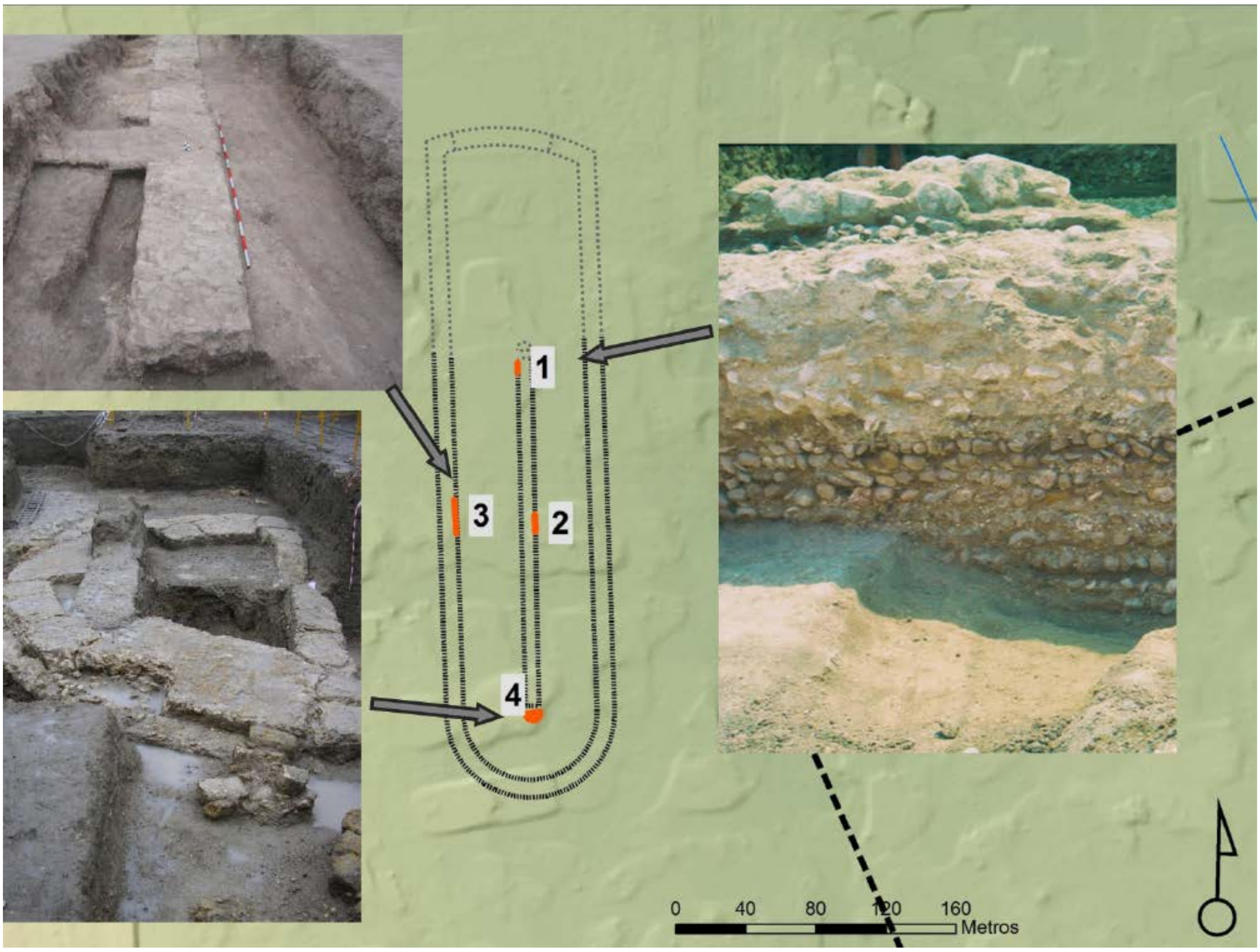


Figura 4. Restitución de la planta del circo a partir de las estructuras exhumadas. [1] Sección del muro occidental de la barrera, documentada en la Avenida de los Emigrantes 20. [3] Estructuras de la cimentación del *podium* localizado en la Avenida de los Emigrantes 25-27. [4] Estructuras pertenecientes al solar de la calle Antequera 10-12, correspondientes a la *meta prima*.



Figura 5. El circo de *Astigi*. Propuesta de restitución sobre modelo 3D. Al fondo a la derecha, el anfiteatro. Google Earth.

Carrasco Gómez, I. (2016). "HIC SITVS EST. Las necrópolis de la *Colonia Augusta Firma Astigi*", en *Actas de las XII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija*. *"Sobre muertos y enterrados. Écija ante la muerte"*, Écija, p. 111-124.

Carrasco Gómez, I.; Jiménez Hernández, A. (2008). "Acerca de los edificios de espectáculos en *Colonia Augusta Firma Astigi* (Écija, Sevilla)", *Romula*, 7, p. 7-52.

Doreste Franco D.; Romero Paredes, C. (2009). "Intervención Arqueológica Preventiva en Avda. de los Emigrantes nº 25-27 y C/ Rosales nº 36. Écija (Sevilla)", *Anuario Arqueológico de Andalucía, 2004-I, Sevilla*, Sevilla, p. 3254-3261.

Doreste Franco D.; Carrasco Gómez, I. (2010). "Actividad Arqueológica Preventiva en C/ Bodegas-Berbisa de Écija (Sevilla)", *Anuario Arqueológico de Andalucía. 2006, Sevilla*, Sevilla, p. 4548-4560.

Felipe Colodrero, A. M. (2013). "Decoración arquitectónica adrianea de *Astigi*, Écija (Sevilla)", en Hidalgo, R. y León, P. (ed.): *Roma, Tibur, Baetica: investigaciones adrianeas*, Sevilla, p. 377-404.

García-Dils de la Vega, S. (2015). *Colonia Augusta Firma Astigi. La evolución urbana de Écija desde la protohistoria hasta la Antigüedad Tardía*, Sevilla.

García-Dils de la Vega, S.; Ordóñez Agulla, S.; Rodríguez Gutiérrez, O. (2007). "Nuevo templo augusteo en la *colonia Augusta Firma Astigi* (Écija, Sevilla)", *Romula*, 6, p. 75-114.

García-Dils de la Vega, S.; de la Hoz Montoya, J. (2013). "Dos nuevas inscripciones de *colonia Augusta Firma Astigi* (Écija - Sevilla): Una *tabella defixionis* y un pavimento musivo de temática circense", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik,* 184, p. 243-256.

Humphrey, J. H. (1986). *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing*, Londres.

Hernández Díaz, J.; Sancho Corbacho, A.; Collantes de Terán, F. (1951). *Écija. Catálogo Arqueológico y Artístico*, Sevilla (tirada especial del *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, Tomo III).

Huecas Atenciano, J. M. (2010). "Intervención arqueológica preventiva en calle Antequera nº 10-12. Écija (Sevilla)", *Anuario Arqueológico de Andalucía, 2005. Sevilla*, Sevilla, p. 2786-2792.

Hultsch, F. O. (1862). *Griechische und Römische Metrologie*, Berlin.

Jiménez Hernández, A.; Romero Paredes, C.; Vera Cruz, E.; Carrasco Gómez, I. (2009). "Intervención arqueológica preventiva en la calle Carmen nº 35 esquina Soria de Écija. Sevilla", *Anuario Arqueológico de Andalucía, 2004-II.* Sevilla, p. 3262-3275.

López Monteagudo, G.; Vargas Vázquez, S. J.; Bravo Jiménez, S.; Huecas Atenciano, J. M.; Suárez Cano, L. (2010). "Hallazgo de nuevos mosaicos en Écija (Sevilla)", *Romula*, 9, p. 247-288.

Mar, R.; Ruiz de Arbulo, J.; Vivó Codina, D.; Beltrán-Caballero, J. A.; Gris, F. (2015). *Tarraco. Arquitectura y urbanismo de una capital provincial romana. Volumen II. La ciudad imperial*, Tarragona.

Márquez, C. (2001-2002). "Elementos arquitectónicos de la capital del *Conventus Astigitanus*", *Anales de Prehistoria y Arqueología de Murcia*, 16-17, p. 341-350.

Ordóñez Agulla, S. (1988). *Colonia Augusta Firma Astigi*, Sevilla.

Roa, M. (1629). *Écija, sus santos, su antigüedad eclesiástica y seglar*, Sevilla. (reed. 1890).

Rodríguez Temiño, I. (1988). "Notas acerca del urbanismo de la *colonia Augusta Firma Astigi*", en *Actas del I Congreso sobre Historia de Écija*, Écija, p. 101-123.

Rodríguez Temiño, I. (1990). "Pervivencia de alineaciones de época romana en el tejido urbano actual de Écija (Sevilla)", *Archeologia Medievale*, 17, p. 613-623.

Rodríguez Temiño, I. (1991). "La casa urbana hispanorromana en la *colonia Augusta Firma Astigi*. Écija. Sevilla", en *La casa urbana hispanorromana*, Zaragoza, p. 345-353.

Romero Paredes, C. (2009). "Intervención Arqueológica Preventiva en calle Merinos nº 59 esquina a calle Minarete de Écija. Sevilla", Informe inédito depositado en la Empresa Municipal de Urbanismo del Excmo. Ayuntamiento de Écija.

Romero Paredes, C.; Vera Cruz, E.; Carrasco Gómez, I. (2005). "Intervención arqueológica de urgencia en Avda. de los Emigrantes nº 20 y C/ Lozas nº 6 de Écija. Sevilla", *Anuario Arqueológico de Andalucía, 2002. Tomo III, Actividades de Urgencia*, Sevilla, p. 455-461.

Romero Paredes, C.; Piñero Ferrete, A. (2010). "Intervención arqueológica preventiva realizada en un solar sito en calle Azofaifo 6 c/v calle Carmen. Écija. Sevilla", *Anuario Arqueológico de Andalucía, 2006. Sevilla*, Sevilla, p. 4023-4039.

Ruiz de Arbulo, J.; Mar, R. (2001). "El Circo de *Tarraco*. Un monumento provincial", en Nogales Basarrate, T.; Sánchez-Palencia, F. J. (ed.): *El circo en Hispania romana*, Madrid, p. 141-154.

Sáez Fernández, P; Ordóñez Agulla, S.; García Vargas, E.; García-dils de la Vega, S. (2004). *Carta Arqueológica Municipal de Écija. 1. La ciudad*, Sevilla.

Tinoco Muñoz, J. (2005). “Intervención arqueológica de urgencia en c/ Bellidos 18, Écija (Sevilla)”, *Anuario Arqueológico de Andalucía 2002-III, Vol.2*, p. 470-486.

Tinoco Muñoz, J.; López Flores, I. (2001). “Aproximación al estudio de la necrópolis de Poniente en la Colonia Augusta Firma”, *Astigi Vetus*, 1, p. 149-152.

Ventura Villanueva, A. (2016). “Nuevos datos sobre la cronología de la *deductio* de *Augusta Firma Astigi* y sobre sus colonos veteranos”, *Romula*, 14, p. 7-27.

ACERCA DE UN CIRCO ROMANO EN *CARTEIA* (SAN ROQUE, CÁDIZ)

Manuel Jaén Candón, *Coordinador del Enclave Arqueológico de Carteia*
Alejandro Jiménez Hernández, *Otto-Friedrich Bamberg Universität*
José Peña Ruano, *IAGPDS. Universidad de Granada*
Teresa Teixidó Ullod, *IAGPDS. Universidad de Granada*
Inmaculada Carrasco Gómez, *Universidad Pablo de Olavide*

LÍNEA DE SALIDA

Entre los objetivos de la gestión del Enclave Arqueológico de *Carteia* se enmarca el avanzar, por medio de su conocimiento y estudio, en su conservación, difusión y puesta en valor para el disfrute de la ciudadanía.

Hasta hace poco, el área visitable del Enclave se concentraba en sus sectores sur y occidental[1]. En 2015, tras su estudio y puesta en valor, se abrió al público un nuevo circuito al teatro romano, situado en la zona alta de la ciudad y hasta entonces aislado del resto (Jiménez *et al.* 2015).

Sin embargo, la mayor parte del espacio intramuros de la antigua ciudad de *Carteia* sigue siendo desconocida y todo ello a pesar de la existencia de estructuras visibles que no han tenido la suficiente atención hasta el día de hoy. Uno de estos casos es el edificio que nos ocupa, cuya interpretación había que actualizar al encontrarse inserto en el circuito de visitas.

En 2005 se realizó un exhaustivo levantamiento topográfico, fotográfico y planimétrico del yacimiento. El modelo digital del terreno (MDT) obtenido, evidenciaba una depresión en el terreno (fig. 1), en la zona central de la ciudad, conformando una gran planicie alargada flanqueada al norte y al sur por un accidente orográfico que sugería la forma de un circo. La superposición gráfica de fotografías aéreas de otros circos conocidos sobre el MDT, hacían coincidir la zona correspondiente a los graderíos, sobre la estructura a la que nos referimos. El estu-

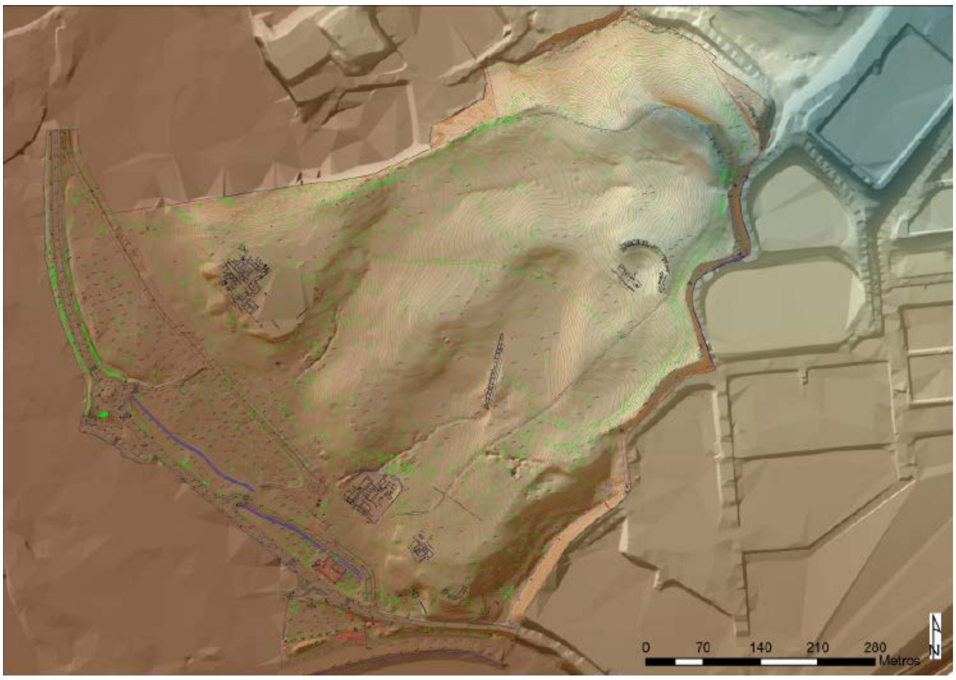


Figura 1. Plano general de *Carteia*.

1. *Carteia* ha recibido una especial atención por parte de la comunidad científica (Rodríguez Oliva 2011) y ha sido objeto de numerosos proyectos arqueológicos entre los que destacan los realizados por la Bryant Foundation (Woods *et al.* 1967), Universidad de Sevilla (Presedo 1977; 1982) o la Universidad Autónoma de Madrid (Roldán *et al.* 2003; 2006; Roldán y Blánquez 2011).

dio basado en el análisis morfológico y comparativo con estructuras similares, cruzado con los datos topográficos ofrecidos por el MDT y la modificación antrópica del sustrato geoarqueológico aportada por fotografías aéreas de 1946-47, como veremos más adelante, han permitido desarrollar la teoría de la existencia de un circo intramuros en la antigua ciudad romana de *Carteia*.

LAS EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS DE LA BRYANT FOUNDATION

El interés de la Fundación Bryant en la búsqueda de la mítica Tartessos llevó a organizar unas campañas de excavaciones arqueológicas en *Carteia* que fueron dirigidas por D. E. Woods con la colaboración de F. Collantes y C. Fernández-Chicarro. De sus campañas, se publicó un informe de la correspondiente a 1965 (Woods *et al.* 1967) en la que efectuaron 18 sondeos, de los que nos interesan el IX, X y XI.

El corte IX se abrió en una zona próxima al teatro donde afloraban estructuras pertenecientes a una "construcción de gran extensión" y documentaron una estructura con compartimentos de 5 m de anchura, salvo uno de 1,5 m, y contrafuertes en su costado de poniente, en una longitud de 70 m con una dirección N-S. En la limpieza de uno de estos compartimentos se recuperaron materiales diversos que iban desde cerámica campaniense e ibérica hasta sigillata aretina y sudgálica. Estas estructuras se interpretaron como "un muro de contención de tierras, de un embalse de aguas con contrafuertes, o de parte de un recinto de mercados o tiendas", aunque, como veremos, corresponden realmente a la cimentación del graderío occidental del circo (Woods *et al.* 1967, 53-54).

El corte X fue situado en una zona llana, que correspondería a la pista occidental del circo, situada a una cota de 21,1 m sobre el nivel del mar. La cata tenía unas dimensiones de 4 m de lado que se orientó N-S. Se documentaron los restos de una habitación de una vivienda romana cuyo pavimento se encontró a 72 cm de la superficie. Excavado en él se documentó un horno de fundición. Junto a materiales más antiguos, como vasos campanienses y cerámicas ibéricas, se extrajeron fragmentos de cerámica imperial entre las que destacan sigillatas de las formas Drag. 26, 37 y 44 (Woods *et al.* 1967, 55-56).

La cata XI se situó a pocos metros de la X, orientada igualmente en dirección cardinal, con una forma cuadrada de 5 m de lado, en un terreno que se encuentra a una cota de 21 m. En el lado de poniente de la cata apareció una potente estructura empedrada que seguía una dirección N-S, con una dimensión máxima documentada de 2,57 m, de la que detectaron su límite oriental y que los excavadores interpretaron como un posible pavimento de calle. Respetaron la estructura y siguieron excavando en la mitad restante de la cata hasta una profundidad de 70 cm en las que comenzó a salir el sustrato natural. En estas capas documentaron, entre otros objetos, cerámica común y sigillata sudgálica (Woods *et al.* 1967, 56-58).

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA DE *CARTEIA*

Una de las herramientas fundamentales para la identificación y delimitación del circo de *Carteia* fue el análisis de la información gráfica y cartográfica del yacimiento. Clarificadoras fueron las series de fotografías aéreas, especialmente la Serie A del Vuelo Americano, que muestran una fisonomía del yacimiento muy diferente a la que conocemos hoy y donde la inconfundible silueta del circo queda remarcada en el terreno. En los fotogramas de la citada Serie A de 1945-46 (fig. 2) se observa cómo el graderío oriental y el correspondiente al hemiciclo están tallados en el sustrato, mostrándose una franja de color oscuro que destaca sobre el color blanquecino general del terreno circundante. Puede apreciarse claramente que quedan interrumpidos visualmente los estratos alternos de areniscas y margas grises del terreno que discurren en dirección NO–SE, correspondientes a la llamada "Unidad de Algeciras", que se atribuyen al Oligoceno-Mioceno inferior. En los vuelos de la Serie B, realizados entre 1956-57, el conjunto es más homogéneo y no se distingue con la misma nitidez, aunque es claramente perceptible.

LA PROSPECCIÓN GEOFÍSICA

Con estos antecedentes y para confirmar la presencia del circo, se diseñó una estrategia tendente a obtener varias secciones transversales del edificio para detectar el graderío de ambos lados y la barrera central[2]. Por otro lado, se quería comprobar si la

2. La metodología empleada se ha mostrado eficaz en experiencias anteriores realizadas por alguno de nosotros (Jiménez *et al.* 2015; Jiménez *et al.* 2016) y es la mejor forma de afrontar estructuras esta complejidad y tamaño (Mayoral 2016). Un caso paradigmático en este sentido es el descubrimiento del anfiteatro de *Contributa Iulia* (Pizzo, Mateos y Mayoral 2016).



Figura 2. Imagen aérea de *Carteia* en la Serie A del Vuelo Americano © Instituto Geográfico Nacional.

parte exhumada que consideramos parte del graderío occidental tenía continuidad al norte y al sur de lo hoy visible, así como conocer la estructura del hemiciclo y localizar los *carceres* y fachada sur. Se planteó la realización de una prospección geofísica, que fue realizada por el Instituto Andaluz de Geofísica y Prevención de Desastres Sísmicos de la Universidad de Granada, con tres sistemas diferentes y complementarios (fig. 4) para contrastar los resultados: el georradar GPR, la tomografía eléctrica y la prospección geomagnética. El equipo usado fue un georradar GSSI con antena de 400 MHz y un magnetómetro de vapor de potasio modelo GSMP-40 V6.0 (GEM Systems, Inc.) cuya precisión absoluta es de 0.1 nT (sensibilidad 1 picotesla). El equipo de tomografía eléctrica empleado en un Terrameter LS 12 de la casa ABEM, con 81 electrodos.

DESCRIPCIÓN DEL EDIFICIO

El levantamiento topográfico y de las estructuras del yacimiento junto a los resultados de la prospección geofísica nos permite interpretar este edificio como un circo.

Las estructuras exhumadas tienen una anchura en torno a los 9 m y una longitud cercana a los 93 m. Están compuestas por el basamento de un potente muro, de 2 m de anchura, en su lado oriental y por una serie de casetones rectangulares de unos 5 x 3 m de luz interior separados 1,6 m del muro anterior por un pasillo. Estos casetones se agrupan en series de 2, 3 o 4 separados por un casetón de menores dimensiones, de 1,3 m de anchura por 3 de longitud (fig. 3), que quizás correspondan a accesos al graderío desde el exterior. En la mitad sur, el conjunto aparece reforzado por contrafuertes construidos de manera rítmica para reforzar la parte más expuesta por la topografía. Los paralelos más próximos los encontramos en los graderíos de los circos como el de Toledo (Sánchez-Palencia y Sáinz 2001), Mérida (Nogales 2008, fig. 16) o Segóbriga (Ruiz, Cebrián, y Hortelano 2009, fig. 11, 12a y 12b).

La forma del terreno, junto a la estructura citada, parece indicar que el edificio pudo tener unos 92 m de anchura y una arena de 74 m. La longitud total puede deducirse a partir de la posición de la muralla, la longitud documentada de la barrera y que la distancia entre esta y la fachada de los *carceres* suele ser de un tercio de la longitud total (Humphrey 1986, 21).

El terreno dentro de las murallas tiene una topografía accidentada, con una serie de elevaciones y valles con una tendencia descendente desde el NE al SO, con una cota máxima de 59 m y una mínima de 2,5 m. En los alrededores del circo las cotas oscilan entre los 30 m, al norte y este del mismo, y 15 m en el costado suroeste. Sin embargo, el espacio que correspondería a la arena se mantiene algo por encima de los 21 m de media, de manera que hacia el norte y el este, la estructura está excavada en el sustrato de areniscas mientras que al suroeste el terreno se rellenó con escombros para mantener la horizontal.



Figura 3. Fotografía de la cimentación del graderío occidental del circo actualmente exhumado.

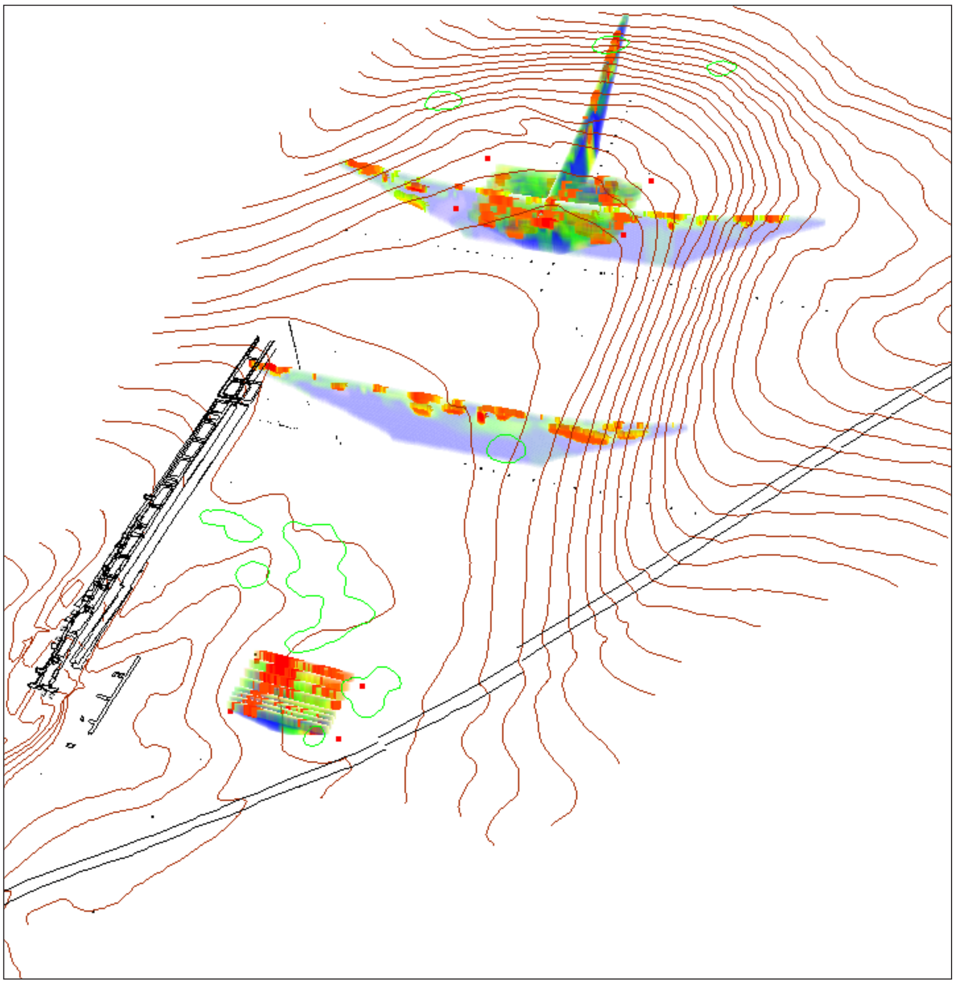


Figura 4. Composición de los perfiles de tomografía eléctrica en relación a la topografía del lugar y las estructuras exhumadas.

La forma que la topografía dibuja es característica de dos tipos de edificios: el circo o el estadio. En el estado actual de la investigación los estadios serían inusuales en el occidente del Imperio, estando atestiguados en las provincias orientales. La diferencia morfológica principal entre circos y estadios sería la ausencia de barrera permanente.

La existencia de barrera no deja otra opción que la del circo para el edificio de espectáculos analizado. Hemos estimado que la anchura total del edificio sería de unos 92 m a los que restando la anchura de las respectivas cáveas, 9 m cada una, nos deja una arena de 74 m, la anchura mínima de las pistas para alinear 12 cuadrigas. Las pistas alcanzarían en torno 33 m cada una, dejando los 8 restantes para el ancho de la barrera[3].

La longitud estimada del circo de *Carteia* es de unos 300 m, lo que es una cifra corta entre los circos conocidos en Hispania (Nogales y Sánchez-Palencia 2001, fig. 1) y en el resto del Imperio, aunque hay excepciones como es el caso de Gerasa que con una longitud de 244 m (Humphrey 1986, 495-504; Fauquet 2002, 141-45) se movería en un intervalo inferior al de *Carteia*. Esta puede ser la razón de su longitud puesto que intramuros no había espacio suficiente para un edificio mayor, aunque no se aleja de las dimensiones de circos como el de Tarragona (Dupré 2004) o Valencia (Ribera 2001).

A falta de estudios posteriores que lo confirmen, la prospección geofísica indica cómo la zona del hemiciclo el graderío parece tener doble anchura que en el resto del recorrido, quizás debido a que al ser un circo corto requiriera de aumentar el graderío en la zona de mayor emoción del espectáculo y donde la topografía del terreno facilitaba esta opción, aunque es un extremo que habría que confirmar.

En cuanto a la fecha de construcción, sabemos que el circo se construye tras la urbanización augústea de la ciudad (Roldán y Blánquez 2013, 389-93), amortizando construcciones domésticas. Por otra parte, la técnica constructiva de la mayor parte del graderío es compatible con momentos altoimperiales con el empleo de un *opus vittatum* muy característico (Roldán 1992, 183-86). En el sector de gradas exhumado se observa una remodelación de un tramo importante de cimentación realizada en *opus caementicium*. Todo ello sugiere una construcción a lo largo del siglo I dC. o finales de esa centuria y una reforma posterior.

Analizando las catas realizadas por la Fundación Bryant podemos ajustar algo más estas apreciaciones. Las construcciones documentadas en el corte X estaban acompañadas por material de época republicana o tardorrepublicana y, como material más moderno, terra sigillata de formas que podrían datarse en la segunda mitad del I dC. o incluso ya en el II dC. Podemos plantear con estos datos que el área se ocupó en época republicana o principios del Imperio y que fue destruida para construir el circo como pronto a mitad del siglo I dC.

El corte XI refleja una situación similar. La plataforma empedrada es compatible con el basamento de la barrera del circo, más aún cuando la geofísica parece indicar que tenía una anchura mayor y que se prolongaba hacia el norte, que fue construida sobre unas capas que nivelaron el terreno hasta la cota de la arena. Entre el material recuperado en esas capas destacan los autores la presencia de sigillata sudgálica lo que vuelve a ser indicio para establecer el rango de fechas probables para la construcción del edificio a partir de mediados del siglo I dC.

CONCLUSIÓN

La actividad arqueológica realizada ha conseguido constatar y caracterizar el circo, lo que permite añadir un nuevo aliciente a la visita del Enclave Arqueológico de *Carteia*. Este nuevo edificio de espectáculos sería un nuevo hito con la peculiaridad de ser el único, a día de hoy, inserto en un yacimiento arqueológico abierto al público y puesto en valor en Andalucía.

La estrategia metodológica empleada se diseñó teniendo presente los criterios de eficiencia, rapidez, costo y su carácter no invasivo. El empleo del uso conjunto del análisis de la fotografía aérea, el modelo digital del terreno y su explotación con software SIG, y las técnicas geofísicas se ha mostrado altamente eficiente para conseguir los objetivos planteados con unos limitados presupuestos iniciales. La consecución de resultados también es rápida, lo que conlleva una inmediata transferencia del conocimiento tanto a la comunidad científica como destinada a renovar el discurso que se ofrece al ciudadano en su visita a *Carteia*.

Los resultados científicos abren un nuevo panorama del uso del espacio intramuros de la ciudad romana, introduciendo un elemento inesperado como es la ubicación de un edificio de este tamaño dentro de la ciudad, que se une al cercano teatro, lo que nos anima a pensar en la posibilidad de la existencia de un anfiteatro. No es un caso único, el circo de Tarragona también se construyó intramuros, pero sí ofrece la particularidad de hallarse junto al teatro.

3. Son los valores necesarios para que corran 12 cuadrigas en una carrera (Humphrey 1986, 21)



Figura 5. Hipótesis de restitución formal del circo y su relación con el teatro.

La ocupación del espacio intramuros con grandes edificios monumentales y de espectáculos obligaría a que parte de la población, quizás un número mayor que el inicialmente se pensaba, debiera asentarse fuera del recinto amurallado junto a las actividades industriales y comerciales.

Dibujadas las características generales del circo, quedan varias cuestiones conflictivas que resolver y eso solo es posible a través de un estudio más amplio, lo que abre nuevas perspectivas a la investigación arqueológica.

En primer lugar, parece claro que la implantación del circo se realizó sobre un espacio urbanizado, lo que debió haber obligado a demoler las construcciones existentes. Esta inserción pudo haber creado conflictos con el cercano teatro (fig. 5), sobre todo con la esquina suroeste de su pórtico, si este tuviera forma cuadrangular, aspecto que habría que definir (Jiménez *et al.* 2015). La longitud del circo debió estar próxima a los 300 m, llegando hasta la muralla en su esquina sureste (fig. 5). Este punto debería ser investigado para conocer la solución que se dio en esta zona de contacto.

La cronología es otra cuestión que la geofísica no puede resolver. Hemos establecido unas relaciones de antero-posterioridad con las estructuras conocidas lo que nos ofrece un marco probable general de construcción. Parece deducirse que no estuvo con-

templado en el diseño original de la ciudad augústea por lo que es necesario conocer el momento de construcción, de las reformas que sufrió, algunas de las cuales son perceptibles en la parte actualmente exhumada del graderío, y cuál fue el momento de su abandono.

En la estructura general del edifico, solo una excavación extensa podría definir con claridad la configuración del graderío del hemiciclo, así como la barrera, para localizar las metas y confirmar la ubicación de los *carceres*.

Se abren nuevos horizontes hacia el conocimiento del circo de *Carteia*.

BIBLIOGRAFÍA

Dupré Raventós, X. (ed.) (2004). "Edificios de espectáculo", en *Las capitales provinciales de Hispania*, 3, p. 55-72, Ciudades romanas de Hispania, Roma.

Fauquet, F. (2002). *Le cirque romain: essai de théorisation de sa forme et de ses fonctions*, Bordeaux.

Humphrey, J. H. (1986). *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing*, Londres.

Jiménez Hernández, A.; Jaén Candón, M.; Peña Ruano, J. A.; Teixidó Ullod, T.; Claros Domínguez, J. (2015). "El teatro romano de *Carteia* (San Roque, Cádiz): análisis de su diseño a partir de la prospección geofísica", *Romula*, 14, p. 161-85.

Jiménez Hernández, A.; Ruiz Cecilia, J. I.; Teixidó Ullod, T.; Ardanaz Olaiz, O.; Vizcaíno Dávila, L.; López Sánchez, J. L. (2016). "Escáner láser y prospección geofísica para la delimitación, definición del diseño geométrico e implantación sobre el terreno del teatro romano de Osuna (Sevilla)", *Romula*, 15, p. 1-40.

Mayoral Herrera, V. (ed.) (2016). *La revalorización de zonas arqueológicas mediante el empleo de técnicas no destructivas: reunión científica, Mérida (Badajoz, España), 12-13 de junio de 2014*, Mérida.

Nogales Basarrate, T. 2008. "Circos romanos de Hispania. Novedades y perspectivas arqueológicas", en *Le cirque romain et son image*, Bordeaux, p. 161-202.

Nogales Basarrate, T.; Sánchez-Palencia, F. J. (ed.) (2001). *El circo en Hispania romana*, Madrid.

Pizzo, A.; Mateos, P.; Mayoral, V. (2016). "El anfiteatro de *Contributa Iulia Ugultunia*. Identificación y primer análisis arqueológico", *Archivo Español de Arqueología*, 89, p. 249-271.

Presedo Velo, F. (1977). "Excavaciones en *Carteia*, San Roque, Cádiz: 1973", *Noticiario arqueológico hispánico*, 5, p. 131-35.

Presedo Velo, F. (1982). *Carteia I*, Excavaciones Arqueológicas en España, 120, Madrid.

Ribera Lacomba, A. (2001). "El circo romano de *Valentia* (*Hispania Tarraconenesis*)", en Nogales Basarrate, T.; Sánchez-Palencia, F. J. (ed.): *El circo en Hispania romana*, Madrid, p. 175-96.

Rodríguez Oliva, P. (2011). "Notas sobre algunas antiguas investigaciones arqueológicas en *Carteia*", *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, 33, p. 111-76.

Roldán Gómez, L. (1992). *Técnicas constructivas romanas en Carteia (San Roque, Cádiz)*, Monografías de arquitectura romana, 1, Madrid.

Roldán Gómez, L; Bendala Galán, M.; Blánquez Pérez, J.; Martínez Lillo, S. (ed.) (2006). *Estudio histórico-arqueológico de la ciudad de Carteia (San Roque, Cádiz), 1994-1999*, Arqueología monografías, 24, Sevilla, Madrid.

Roldán Gómez, L.; Bendala Galán, M.; Blánquez Pérez, J.; Martínez Lillo, S.; Bernal Casasola, D. (2003). *Carteia II*, Sevilla.

Roldán Gómez, L.; Blánquez Pérez, J. (2011). *Carteia III*, Madrid.

Roldán Gómez, L.; Blánquez Pérez, J. (2013). "La ciudad romana de *Carteia* (Cádiz) en el cambio de Era: la plasmación de una ideología imperial", *Semanas de Estudios Romanos*.

Ruiz de Arbulo, J.; Cebrián Fernández, R.; Hortelano, I. (2009). *El circo romano de Segobriga (Saelices, Cuenca): arquitectura, estratigrafía y función*, Publicaciones del Parque Arqueológico de Segóbriga, Serie minor 5, Cuenca.

Sánchez-Palencia, F. J.; Sáinz Pascual, J. L. 2001. "El circo de Toletum", en Nogales Basarrate, T.; Sánchez-Palencia, F. J. (ed.): *El circo en Hispania romana*, Madrid, p. 97-115.

Woods, D. E.; Collantes de Terán, F.; Fernández-Chicarro y de Dios, C. (1967). *Carteia*, Excavaciones Arqueológicas en España, 58, Madrid.

EL URBANISMO EN TORNO AL CIRCO ROMANO DE *AUGUSTA EMERITA*

M. Victoria Rosique Rodríguez, *Instituto de Arqueología de Mérida*
Pedro Mateos Cruz, *Instituto de Arqueología de Mérida*
Oliva Rodríguez Gutiérrez, *Universidad de Sevilla*

INTRODUCCIÓN

El circo era uno de los tres edificios destinados a las actividades de masas de la ciudad romana, junto con el teatro y el anfiteatro. Eran construcciones de grandes dimensiones que necesitaban para su edificación una extensión de terreno muy amplia que, en el caso de *Augusta Emerita*, obligaron a situar el circo fuera del perímetro amurallado de la ciudad.

Esta área periurbana se conformaba como un espacio de transición entre el campo y la ciudad, aunando usos muy diversos, tales como zonas residenciales, industriales y funerarios (Fernández 1994, 143). A ellos se añadían la importante red de caminos y vías de comunicación que articulaban el espacio (Fernández 1994, 144; Sánchez Barrero 2010, 90).

De esta forma, el circo de *Augusta Emerita*, cuya construcción se ha planteado en el siglo I dC. (Gijón 2001, 86-114), se localizaba en el área extramuros al noreste de la ciudad, por donde discurría una de las vías principales de acceso a la misma, la que se dirigía hacia *Caesaragusta* y *Metellinum* (Sánchez Barrero 2010). Gracias a esta ubicación y a su importancia social y económica, constituyó el eje vertebrador de esta área extramuros (Dupré 2004, 36), en torno al que se articularon distintos espacios.

A continuación, se abordará, de forma sucinta, una evolución de dicha área de acuerdo a grandes fases cronológicas asociadas con las más importantes pulsiones de la ciudad antigua.

DESDE LA FUNDACIÓN HASTA FINALES DEL SIGLO I dC.

Desde la fundación de la ciudad y durante toda la época altoimperial, el urbanismo en el área oriental extramuros de *Augusta Emerita* estuvo caracterizado por un predominio del paisaje funerario, que ya, desde los primeros tiempos de existencia de la ciudad, se articulaba en torno a los caminos y las zonas más cercanas a la misma. En toda esta área podemos diferenciar varias franjas en función de la influencia que la construcción del circo y el edificio en sí mismo en su posterior evolución ejercieran sobre ellas (fig. 1).

Así, establecemos un primer cinturón en el entorno más cercano al circo, en el cual encontramos un área funeraria situada a los pies del edificio (nº 2, fig.1). En ella identificamos dos sectores que ofrecen diferentes matices de ubicación respecto al cir-



Figura 1. Entorno del circo romano de *Augusta Emerita*. Siglo I dC.

co –denominados sector norte y sector sur– y que también cuentan con un desarrollo en el tiempo distinto: la zona más septentrional permaneció activa hasta el siglo IV, según se ha documentado en las excavaciones practicadas en dicha área (SÁNCHEZ BARRERO 2004, 105); el lado meridional, a su vez, tuvo un uso funerario más breve, sin sobrepasar el siglo II (BEJARANO 2004).

En este mismo sector sur y a comienzos del siglo I se construyó un edificio donde se articulaban varias estancias en torno a un pasillo central y que uno de sus excavadores, Francisco Javier Heras Mora, ha interpretado muy recientemente como un espacio destinado a servicios relacionados con el circo[1].

Vinculado a la función funeraria encontramos también un *puticulum* (nº 1, fig. 1). Este espacio comenzó siendo una cantera de donde extraer material para distintas construcciones, posiblemente el circo entre ellas, y posteriormente se reutilizó como fosa común para individuos de baja extracción social a la vez que como vertedero hasta su colmatación en el siglo II (MÁRQUEZ y PÉREZ 2002; PÉREZ 2004).

Otro hito importante en esta primera franja que estamos señalando es la conducción hidráulica conocida como acueducto de San Lázaro, cuya primera fase constructiva se documenta en el siglo I. Realizaba un giro en su recorrido para acercarse al circo y dotarlo así de agua para sus actividades y las fuentes de la *spina* (MÁRQUEZ y PÉREZ 2002, 540).

Cercanos a la conducción encontramos varios núcleos industriales, aunque este tipo de actividades artesanales se llevaban a cabo principalmente en la zona sur de la ciudad. En primer lugar, localizamos una instalación a los pies del acueducto de San Lázaro y junto a la vía a *Caesaraugusta* –favorecida por ambas construcciones–, y la segunda se ubicó junto al camino 8 (según la denominación de SÁNCHEZ BARRERO 2010, 102). En este último enclave se documentaron una piscina y una pileta (MÁRQUEZ y PÉREZ 2002, 540; PÉREZ 2004, 155) destinadas al trabajo del tinte y los curtidos (ALBA 2011, 348).

En un segundo cinturón de influencia se localizan varias áreas funerarias conocidas en la bibliografía emeritense como: necrópolis del Albarregas (nº 5, fig. 1), necrópolis Oriental (nº 4, fig.1) y necrópolis del Disco (nº 3, fig. 1). Las dos primeras, la necrópolis del Albarregas (ESTÉVEZ 1998; NODAR 2000) y la necrópolis Oriental (BEJARANO 1999), presentan un desarrollo histórico similar. En ambas sus comienzos se han datado a lo largo del siglo I y se ha atestiguado su duración hasta el siglo IV. Durante la época altoimperial se mantuvieron concentradas en torno a los caminos –la vía hacia *Caesaraugusta* para el caso de la necrópolis del Albarregas y el camino 10 para la Oriental (SÁNCHEZ BARRERO 2010, 141-142)– pero sufrieron un gran crecimiento entre los siglos I y II que provocó su unión en las inmediaciones del circo.

Por su parte, la necrópolis del Disco fue excavada en varios momentos (AYERBE y MÁRQUEZ 1996; BEJARANO 1998; MÁRQUEZ, SÁNCHEZ y EDMONDSON 2004), identificándose su extensión en torno al camino 7 (SÁNCHEZ BARRERO 2010, 140-141), en la zona que enlaza los edificios del anfiteatro, teatro y circo. Posee unas edificaciones similares a la necrópolis Oriental (BEJARANO 1999, 251) y en ella se han identificado varias fases. Así, durante el siglo I constituyó exclusivamente un área funeraria, pero en el siglo II, tal y como veremos más adelante, su uso se diversificó.

Por último y en un tercer círculo, más alejado del circo, se localiza la Casa del Anfiteatro (PIZZO 2001), una *domus* periurbana que pertenecería en primer término al área de influencia del teatro y el anfiteatro, pero comunicada, a su vez, con el circo a través del camino 7 (SÁNCHEZ BARRERO 2010, 140-141). Se construyó en torno al siglo I y permaneció en uso hasta el fin del período romano. En sus inmediaciones encontramos otro núcleo cementerial, que se articuló en torno al camino 8 (SÁNCHEZ BARRERO 2010, 102) y cuyos restos corresponden a los siglos I-II (SÁNCHEZ SÁNCHEZ 2000, 180-181).

SIGLO II

Hemos diferenciado el siglo II del anterior porque durante este período aconteció una serie de cambios respecto al paisaje periurbano precedente. De esta forma, en el primer cinturón de influencia, el enclave industrial ubicado a los pies del acueducto de San Lázaro dio paso a unas termas, favorecidas por dicha construcción y por su cercanía tanto a la vía a *Caesaraugusta* como al circo (fig. 2). En cuanto al *puticulum* (nº 1, fig. 2), a finales de este siglo quedó como un espacio baldío destinado a tierras de labor.

En la denominada segunda zona y como ya hicimos mención anteriormente, el espacio antes ocupado exclusivamente por la necrópolis del Disco (nº 3, fig. 2) diversificó su función. Durante el siglo II se documenta una serie de estructuras de carácter industrial y doméstico (AYERBE y MÁRQUEZ 1996, 142-147; OLMEDO 2003, 120) que amortizó parte del área funeraria previa.

1. En este mismo volumen se recogen las características del edificio y las conclusiones que se han extraído respecto al mismo.

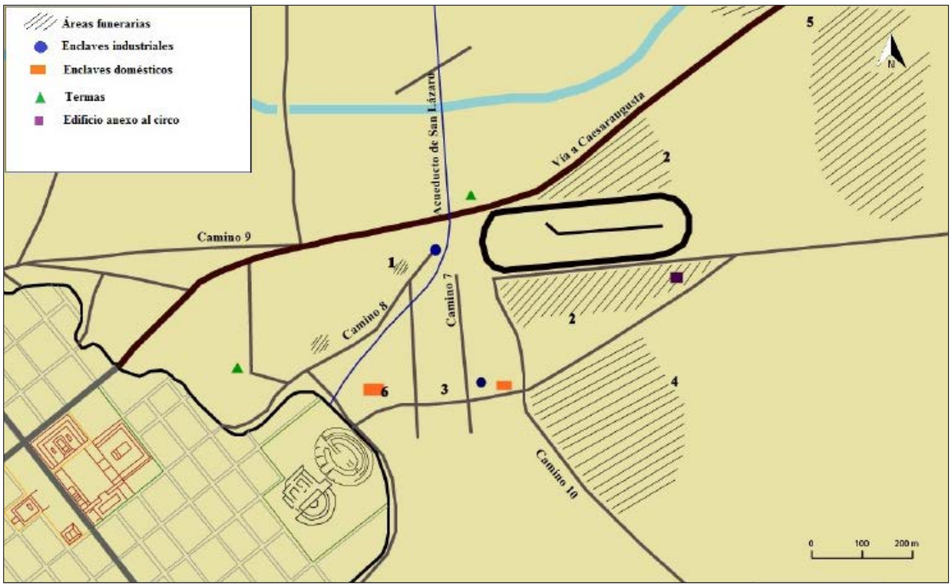


Figura 2. Entorno del circo romano de *Augusta Emerita*. Siglo II dC.

Y, por último, en la tercera zona además de la Casa del Anfiteatro (nº 6, fig. 2), encontramos unas nuevas termas que fueron construidas a mediados de este siglo, conocidas como de Reyes Huertas (Hernández 2000) y que se ubicaban muy cercanas a la muralla.

SIGLOS III-IV

Durante época bajoimperial la ciudad sufrió una serie de cambios que influyeron en su urbanismo. En el siglo III, el área periurbana ocupada por viviendas se reduce, proceso documentado en las zonas extramuros al aparecer enterramientos amortizando o reutilizando espacios que previamente habían pertenecido a una *domus* (Feijoo 1998, 580). En el siglo IV la ciudad se ve favorecida por su nombramiento como Capital de la Diócesis *Hispaniarum* (Mateos 1999, 107 y 180), lo que provocó un aumento de su estatus y de su papel político, religioso y económico, favoreciendo de esta manera las reformas urbanísticas (Mateos y Alba 2000, 144).

En cuanto al área funeraria que se extiende a los pies del circo (nº 2, fig. 3), previamente habíamos diferenciado un sector norte y otro sur. Este último dejó de tener un uso funerario en el siglo III para pasar a formar parte del conjunto de tierras destinadas a la explotación agrícola.

Sin embargo, en el sector norte todavía se mantuvieron algunos enterramientos a finales del siglo IV. A su vez, en esta zona aparecen estructuras identificadas con un uso industrial, ligadas a la situación próxima al río Albarregas (Sánchez Barrero 2004, 110) y posiblemente a la vía hacia *Caesaraugusta*, por donde transportar los materiales. Ya en el siglo V dejó de documentarse ese uso y las tierras quedaron destinadas a labores agrícolas (Gijón 2001, 115).

Las termas de San Lázaro y el área industrial cercana al camino 8 (Sánchez Barrero 2010, 102) y al acueducto, también sufrieron cambios en estas fechas. En cuanto a las primeras, se amortizan a finales del siglo IV, mientras que la segunda sufrió un arrasamiento y abandono que dio paso a la construcción de un nuevo enclave industrial compuesto por una piscina y una pileta, que continuaría la labor del anterior, ahora destruido (Olmedo 2003, 120).

En el segundo cinturón de influencia debemos hacer mención a las áreas funerarias ya indicadas con anterioridad. Estas serán un buen ejemplo de la alternancia que en las zonas periurbanas solía producirse entre los usos funerarios y agropecuarios. Así, en la necrópolis del Albarregas (nº 5, fig. 3), en su parte más oriental y alejada del río, los enterramientos quedaron amortizados y dieron paso a extensas áreas de tierras de labor, aunque todavía se mantenían algunos puntos de enterramiento en la zona más cercana al curso de agua (Feijoo 1998).

En el caso de la necrópolis Oriental (nº 4, fig. 3), desapareció por completo a favor de un uso agropecuario, mientras que la antigua necrópolis del Disco (nº 3, fig. 3) volvió a adquirir un carácter exclusivamente funerario y las anteriores estructuras domésticas e industriales quedaron amortizadas. A mediados del siglo IV dejó de utilizarse y, al igual que las anteriores, pasó a tener un uso agropecuario (Ayerbe y Márquez 1996, 144-147).

En torno al acueducto de San Lázaro y la vía a *Caesaraugusta* y próxima también al camino 9 (Sánchez Barrero 2010, 102) surgió una nueva área funeraria (nº 7, fig. 3), en uso hasta el siglo V y de la cual se pudieron estudiar tres enterramientos y una fosa excavada en la roca (Montalvo 1997).

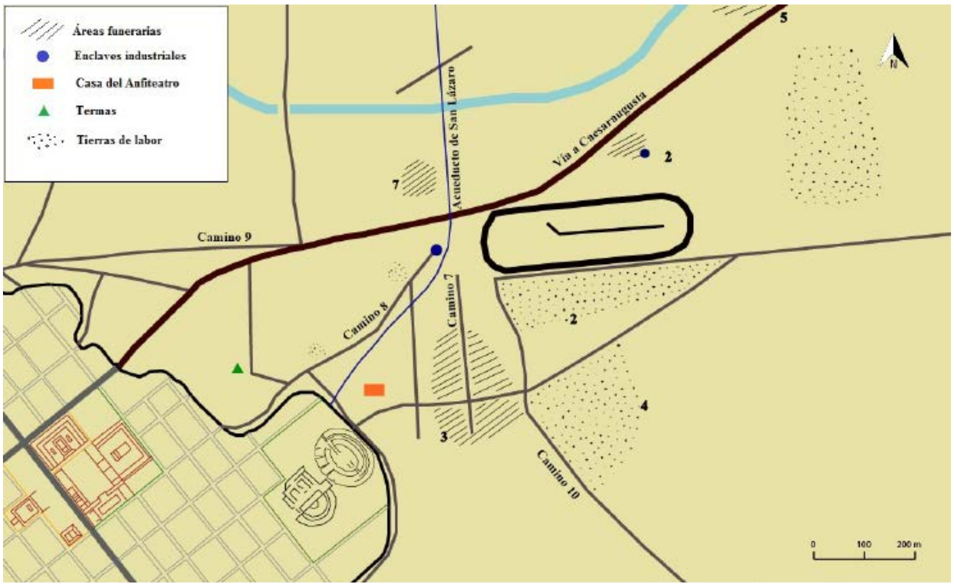


Figura 3. Entorno del circo romano de *Augusta Emerita*. Siglo III-IV dC.



Figura 4. Entorno del circo romano de *Augusta Emerita*. Siglo V-VI dC.

Además, se halló una serie de estructuras pertenecientes al siglo V y que tendrían una funcionalidad diversa, pero vinculada al mundo agrícola y ganadero (MONTALVO 1997, 136).

Como vemos, el paisaje ha cambiado respecto a siglos anteriores y ya no predomina el ambiente funerario, sino que ha dado paso a tierras de aprovechamiento agrícola, especialmente aquellas más cercanas a las inmediaciones del circo.

SIGLOS V-VI

El siglo V fue un período convulso e inestable en el que Mérida sufrió importantes cambios en su configuración que tuvieron reflejo en las características urbanas. Como ejemplo, los principales edificios públicos levantados en época romana habían quedado amortizados, dada su pérdida de funcionalidad (ALBA y MATEOS 2006).

El nuevo carácter de la población hizo que durante los siglos V y VI se produjera la cristianización de *Emerita Augusta* con la construcción de edificios religiosos en el interior y en el exterior de la ciudad, lo que supuso un importante cambio en el paisaje urbano (MATEOS y ALBA 2000, 146). Esta transformación ya venía produciéndose desde finales del siglo IV, cuando comenzó el abandono de las áreas funerarias paganas y las viviendas periurbanas para dar paso a los edificios de culto y las áreas funerarias a ellos asociadas (MATEOS y ALBA 2000).

En las zonas más cercanas al edificio circense (fig. 4) todas las tierras pasaron a tener un uso agrícola que se vio acentuado durante los siguientes si-

glos por las labores de roturación de tierras que se practicaron. Por otro lado, el área funeraria cercana al acueducto de San Lázaro pasó pronto a formar parte del área funeraria en torno a la Basílica de Santa Eulalia, centro de culto martirial que actuó como foco de atracción para enterramientos cristianos (Mateos 1999).

En el siglo VI, en esta misma zona, se construyó un edificio íntimamente ligado con esta basílica, el *Xenodochium*, un hospital y albergue para peregrinos en cuya construcción se emplearon materiales de la antigua necrópolis del siglo V (Mateos 1995, 310).

Junto a esta zona y próxima a la vía que unía la ciudad con *Metellinum* y *Caesaraugusta*, y al camino 9, había una pequeña área funeraria (nº 8, fig. 4), testimoniada por la existencia de cinco enterramientos, también relacionados con la basílica de Santa Eulalia y posiblemente con la necrópolis anteriormente mencionada. Comenzaría a finales del siglo IV pero en el V fue arrasada y los nuevos enterramientos pasaron a concentrarse en el entorno de la citada basílica (Nodar 1994-95, 32-33).

En estos siglos la zona periurbana pasa a tener un carácter netamente cristiano cuyo foco de atracción será la basílica de Santa Eulalia frente al anterior eje principal que era el circo, cuyo abandono posiblemente se produjera a lo largo de la quinta centuria (Arce 2011, 494).

CONCLUSIONES

El área oriental extramuros de la ciudad de *Augusta Emerita* es un claro ejemplo del gran dinamismo que caracterizaba las áreas periurbanas de las ciudades romanas hispanas, con continuos cambios en los usos de su suelo. Bien es cierto que durante todo este tiempo se mantuvieron algunos puntos como ejes articuladores del espacio: las vías de comunicación y el circo.

Este último supuso durante todo el período romano el polo de atracción del área. Así, en torno a él se articularon una serie de espacios, que durante época altoimperial estuvieron especialmente caracterizados por tener un uso funerario, pero que con el transcurso del tiempo, se transformaron en zonas de explotación agrícola. Esta alternancia entre el uso agropecuario y funerario que tradicionalmente marcará la evolución de las zonas periurbanas romanas.

Finalmente, con la llegada de los siglos V y VI, el área periurbana que nos ha ocupado en este trabajo adquirió un marcado carácter cristiano potenciado por los nuevos edificios ahora construidos, especialmente por la basílica de Santa Eulalia, que en este momento cogerá el testigo que anteriormente ejerció el circo romano y será el polo de atracción y estructuración de toda esta área extramuros.

BIBLIOGRAFÍA

Alba, M. A. (2011). "La industria artesana en *Augusta Emerita*", en Álvarez, J. M.; Mateos, P. (coord.): *Actas Congreso Internacional 1910-2010: El Yacimiento Emeritense*, Mérida, p. 354-364.

Alba, M. A.; Mateos, P. (2006). "Epílogo: transformación y ocupación tardoantigua y altomedieval del llamado Foro Provincial", en Mateos, P.: *El "Foro Provincial" de Augusta Emerita: un conjunto monumental de culto imperial*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, XLII, p. 355-380.

Arce, J. (2011). "*Augusta Emerita*: continuidad y transformación (s. IV-VI)", en Álvarez, J. M.; Mateos, P. (coord.): *Actas Congreso Internacional 1910-2010: El Yacimiento Emeritense*, Mérida, p. 491-504.

Ayerbe, R.; Márquez, J. (1996). "Intervención arqueológica en el solar de la calle Cabo Verde. Espacio funerario del sitio del Disco", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 2, p. 135-166.

Bejarano, A. M. (1998). "Intervención arqueológica en el antiguo solar de Campsa: espacio funerario de época altoimperial", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 4, p. 305-332.

Bejarano, A. M. (1999). "Espacio funerario de época altoimperial", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 5, p. 243-253.

Bejarano, A. M. (2004). "Un espacio funerario generado en el entorno del circo romano de *Augusta Emerita*: intervención arqueológica realizada en un área situada en los Jardines del Hipódromo, s/n", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 10, p. 131-151.

Dupré, X. (ed.) (2004). *Las capitales provinciales de Hispania. Mérida:* Colonia Augusta Emerita, vol. II, Roma.

Estévez, J. A. (1998). "Seguimiento arqueológico de la obra de construcción de un colector de aguas en la Avenida Juan Carlos I: intervención arqueológica en un área funeraria y de tránsito (calzada)", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 4, p. 359-384.

Feijoo, S. (1998). "Intervención arqueológica en la zanja para la canalización de aguas de la C/ Nerja: unas termas de época visigoda extramuros de la ciudad", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 4, p. 333-358.

FERNÁNDEZ, P. A. (1994). "Las áreas periurbanas de las ciudades imperiales romanas. Uso del suelo y zonas residenciales", *Historia Antigua*, XVIII, p. 141-158.

GIJÓN, M. E. (2001). "El circo romano de Mérida: nueva intervención arqueológica desarrollada dentro del Proyecto Vía de la Plata-Extremadura", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 7, p. 73-126.

HERNÁNDEZ, J. (2000). "Las termas de la calle Reyes Huertas (Mérida)", *ANAS*, 13, p. 59-88.

MÁRQUEZ, J. (1996). "Nuevos datos sobre la dispersión de las áreas funerarias de *Emerita Augusta*", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 2, p. 291-302.

MÁRQUEZ, J.; PÉREZ, C. (2002). "El primer *puticuli* en *Augusta Emerita*: contextualización topográfica y cronológica", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 8, p. 533-546.

MÁRQUEZ, J.; SÁNCHEZ, P. D.; EDMONDSON, J. (2004). "Un enterramiento de incineración con estela de granito fechado en el s. I dC. documentado en el entorno viario del circo romano de *Augusta Emerita*", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 10, p. 509-521.

MATEOS, P. (1995). "Identificación del *xenodochium* fundado por Masona en Mérida", *IV Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica*, Lisboa, p. 309-316.

MATEOS, P. (1999). *La basílica de Santa Eulalia de Mérida. Arqueología y urbanismo*, Anejos de AEspA, XIX, Madrid.

MATEOS, P.; ALBA, M. (2000). "De *Emerita Augusta* a *Marida*", en *Visigodos y omeyas: un debate entre la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media, (Mérida, abril de 1999)*, Anejos de AEspA, XXIII, p. 143-168.

MONTALVO, A. M. (1997). "Intervención arqueológica en un solar de la barriada de Santa Catalina. Una aproximación al conocimiento del área norte de *Augusta Emerita*", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 3, p. 125-152.

NODAR, R. (1994-1995). "Intervención en un solar de la calle San Lázaro, nº 67", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 1, p. 30-35.

NODAR, R. (2000). "Aportaciones al área funeraria oriental de *Emerita Augusta*", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 6, p. 123-134.

NOGALES, T.; MÁRQUEZ, J. (2002). "Espacios y tipos funerarios en *Augusta Emerita*", en Vaquerizo, D. (ed.): *Espacios y usos funerarios en el occidente romano*, 1, Córdoba, p. 113-144.

OLMEDO, A. B. (2003). "Nuevos ramales de la conducción moderna de San Lázaro: intervención arqueológica realizada en el solar nº 9 de la calle Cabo Verde (Mérida)", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 9, p. 109-124.

PÉREZ, C. (2004). "Un área de vertedero/*puticulum* de época altoimperial localizado extramuros en la zona noreste de la ciudad: intervención arqueológica realizada en el solar situado en la calle Cabo Verde s/n", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 10, p. 153-170.

PIZZO, A. (2001). "La casa del Anfiteatro de *Augusta Emerita*", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 7, p. 335-350.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, G. (2000). "Nuevos datos sobre la evolución urbana en la zona sureste", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 6, p. 173-184.

SÁNCHEZ BARRERO, P. D. (2004). "Nuevos datos sobre el área funeraria en torno a la vía a *Caesaraugusta* en las proximidades de *Augusta Emerita*: intervención arqueológica en un solar de la Av. Juan Carlos I", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 10, p. 103-112.

SÁNCHEZ BARRERO, P. D. (2010). *Itinerarios y caminos romanos en el entorno emeritense*, serie *Ataecina*, 6, Mérida.

ARQUITECTURA AUXILIAR Y PERIFÉRICA DEL CIRCO ROMANO DE MÉRIDA[1]

Francisco Javier Heras Mora, *Junta de Extremadura*

1. INTRODUCCIÓN

La atención historiográfica se ha centrado, con comprensible lógica, en el elemento monumental –el circo–, tratando de conocer sus dimensiones, sus detalles arquitectónicos y secuencia evolutiva. Sin embargo, lo que hoy nos trae a este foro no es ya tanto el monumento circense en sí, como la evidencia arquitectónica de su actividad más allá de sus muros. En las últimas décadas se están dando pasos agigantados en nuestra noción de las áreas suburbanas de las grandes ciudades de la *Hispania* romana. Un incremento que, en términos generales, viene auspiciado por el desarrollo urbanístico de los núcleos actuales y, en la línea de nuestra temática, ha favorecido cierto análisis de detalle acerca del perímetro de los grandes circos romanos. De un conocimiento más exhaustivo de su entorno urbano, parte la necesidad de explicar cómo se articula este ámbito, comprender la influencia que habría ejercido su instalación, valorando posibles transformaciones en el paisaje urbano y, con él, los usos del suelo o la generación de nuevos espacios.

Con este propósito, reflexionaremos sobre un conjunto arquitectónico excavado recientemente. Su proximidad al circo emeritense, junto a su costado meridional, nos propone analizarlo –como hipótesis de trabajo– en estrecha relación con la actividad lúdica que emana de este último.

2. EL CIRCO ROMANO

2.1. EL MONUMENTO Y SU HISTORIA

El circo se presenta comúnmente como el más desconocido de los tres grandes edificios de espectáculos con que contó *Augusta Emerita*. Es sin embargo el mayor por sus dimensiones y comparte con los anteriores protagonismo en la historia arqueológica de la ciudad. Como los otros dos, el circo romano de Mérida fue objeto de excavaciones en las primeras décadas del siglo XX, a cargo de J. R. Mélida y M. Macías, artífices del proyecto arqueológico del teatro y anfiteatro emeritenses (MÉLIDA y MACÍAS 1929). Distinta es ya la trayectoria de los trabajos que hicieron posible conocer el monumento en toda su dimensión e historia. Siguieron a la actividad de estos dos pioneros de la arqueología otros investigadores, como O. Gil Farrés o J. ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA y J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1977).

Recientemente, el proyecto de F. J. Sánchez-Palencia y E. Gijón, con motivo –primero– de la recuperación de una parte de los *carceres*, afectados por el antiguo trazado de la carretera N-V, y en relación con la importante iniciativa *Alba Plata* –después–, ha permitido profundizar en este gran edificio y su puesta en valor (MONTALVO *et al.* 1997; GIJÓN 2004; GIJÓN y MONTALVO 2011).

Desde el punto de vista urbano, la construcción del circo abarcaba una gran explanada a orillas del camino hacia el NE peninsular, el *iter ab Emerita Caesaraugusta*. Ubicado no demasiado lejos de los elementos más excéntricos de la trama urbana, precisamente los otros dos edificios de espectáculos, sin duda alguna es el recinto de mayor envergadura que queda fuera de la cinta amurallada (fig. 1). De hecho, esta cuestión de su emplazamiento extramuros ha contribuido en cierta medida al debate acerca del programa original emeritense, del que tal vez no parece haber formado parte el proyecto edilicio del circo.

Con la implantación del circo romano se generaba un verdadero hito urbano de carácter permanente, un acontecimiento histórico y también social, que habría de necesitar varias décadas para completar su construcción. Sus últimos excavadores establecen hasta tres fases (MONTALVO *et al.* 1997, 250-251; GIJÓN y MONTALVO 2011, 198-201). La fase inicial –construcción de los *carceres* y parte del graderío– habría tenido lugar ya entre los años

1. Este trabajo fue presentado en el III Congreso Internacional Tarraco Biennal con el título "Arquitecturas auxiliares y periféricas de los circos romanos de Mérida y Valencia", firmado también por el Dr. A. Ribera. Por diversas razones, no ha sido posible contar con toda la información relativa al edificio valenciano y nos hemos visto obligados a prescindir de esta parte del trabajo.

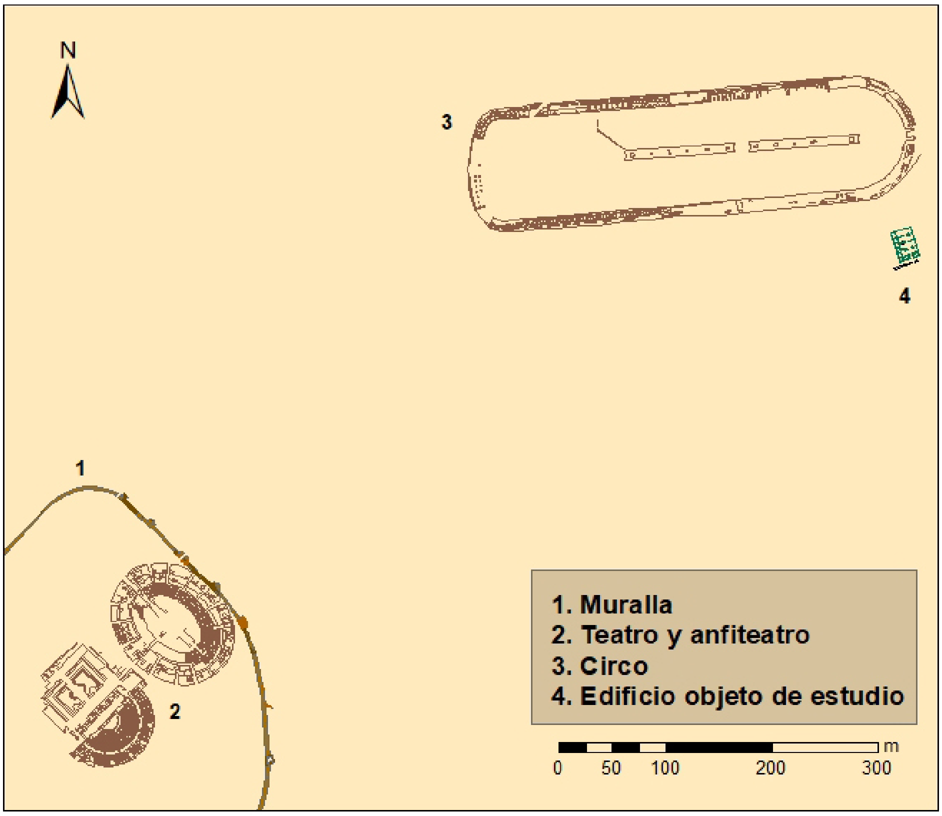


Figura 1. Ubicación relativa del edificio frente al circo romano de Mérida (Plano Consorcio Ciudad Monumental de Mérida).

20 y 30 de la Era y, la segunda –consistente en el levantamiento del resto de las gradas–, rebasaba ampliamente los comedios del siglo I, entre el 50 y 60 ó 70 dC. (MONTALVO *et al.* 1997, 250-251; GIJÓN 2004, 116; GIJÓN y MONTALVO 2011, 199, 201).

Debemos contar, además, con un documento de suma importancia acerca de la vida del circo emeritense, una inscripción alusiva a su restauración en tiempos de los hijos de Constantino –337-340– (CHASTAGNOL 1976; HUMPHEY 1986, 373-375), que demuestra la degradación del monumento, pero también el éxito de este tipo de espectáculos, al amparo quizás de una renovada política imperial que trata de potenciarlos en las capitales (ARCE 2002, 22).

2.2. EL ENTORNO URBANO DEL CIRCO ROMANO

El cauce del río Albarregas, el trazado de los caminos periurbanos, como el ya citado *iter ab Emerita Caesaraugusta*, o los últimos tramos de los acueductos de Rabo de Buey-San Lázaro y Cornalvo, condicionan de alguna manera el paisaje urbano frente a las puertas de la ciudad. A pesar de ello, el uso del suelo viene marcado por el claro predominio del aspecto funerario (p. ej.: MOLANO *et al.* 1995; AYERBE y MÁRQUEZ 1998; BEJARANO 2000; 2007).

De todos modos, hemos de tener presente que este esquema es necesariamente cambiante: una progresión geométrica y centrífuga de la necrópolis, la transformación del ritual funerario y, sobre todo, un cambio de usos, acelerado seguramente por la instalación del circo. Ya no sólo porque va a significar la ocupación de una importante superficie de terreno, sino porque además su actividad habrá de generar en torno a sí todo un programa de necesidades que incidirá aún más en ese espacio. En lo que sigue, vamos a tratar de analizar ese impacto centrándonos en un solar inmediato, el de la nueva sede de Confederación Hidrográfica del Guadiana –en adelante C.H.G.–, excavado recientemente por el Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida[2].

3. UN EDIFICIO EN LA PERIFERIA DEL CIRCO

3.1. DESCRIPCIÓN

Junto al ángulo suroccidental del circo romano de Mérida (fig. 2), en 2004 se intervenía en un solar que hasta entonces se había destinado a talleres y almacenes de C.H.G. Buena parte del terreno esta-

2. Desde aquí, tengo que reconocer una vez más el compromiso e ilusión de esta institución, sus responsables y trabajadores, con la arqueología de la ciudad y, cómo no, agradecer el apoyo que me brindó para acometer ésta y otras intervenciones durante todos estos años.

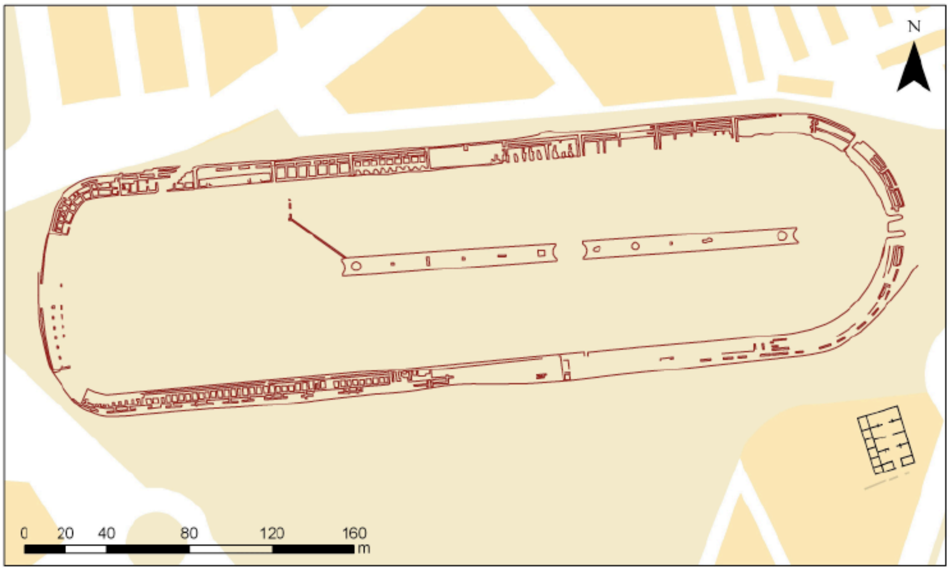


Figura 2. Situación relativa del edificio exento documentado en la intervención arqueológica para la construcción de la nueva sede de la Confederación Hidrográfica del Guadiana en Mérida, en el ángulo SE del circo romano.

ba ocupada por naves y depósitos y cerciorada por una drástica explanación topográfica. El elemento más significativo que documentamos fue un gran edificio de cronología romana altoimperial del que apenas restaban unos centímetros de alzado de sus muros y las cimentaciones. Hemos podido determinar la práctica totalidad de su extensión, no así tanto los pavimentos que, bien fueron desmontados de forma sistemática, bien carecieron de más preparación que una superficie regular de tierra. De su planta, unitaria y compacta, reconocemos un rectángulo exento de 29[3] x 20,50 metros –unos 100 x 70 pies romanos–, organizado interiormente en torno a un pasillo o eje longitudinal, de 3,60 m de anchura, al que se abrían dos series simétricas de estancias paralelas entre sí; sólo en el flanco oriental se dispone una batería de dependencias de menor tamaño que, presumiblemente, debieron comunicarse con las estancias anejas y, de ahí, con aquel pasillo (fig. 3).

En lo relativo a las soluciones técnicas, llegamos a apreciar el cuidado aparejo de los muros, de mampostería de piedra y cal, sobre cimentación de argamasa –también de cal– con pequeños guijarros. Sólo en las esquinas y en los extremos de los muros que finalizan en ese pasillo organizador se emplean silla-

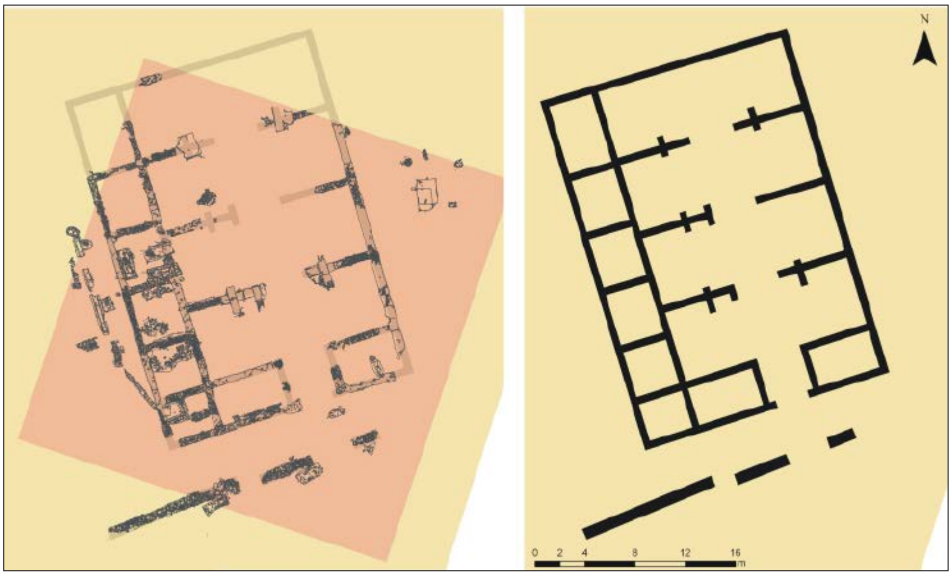


Figura 3. Planta del edificio exento aparecido en la intervención arqueológica para la construcción de la nueva sede de Confederación Hidrográfica del Guadiana en Mérida: a) dibujo de los restos excavados en 2004 y b) síntesis de su planta a partir de ellos.

3. Cuando finalizaba la revisión del presente trabajo para las actas coincidía con la publicación de las últimas intervenciones arqueológicas en el ámbito de este edificio. En la intervención para la acometida de un colector paralelo al circo romano apareció el límite norte, incrementando la longitud del edificio hasta los 35 m –en vez de los 29 inicialmente documentados–, unos 120 pies en definitiva.



Figura 4. Reconstrucción ideal del interior del edificio exento: vista del pasillo o corredor central. Dibujo de J. Suárez (Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida).

res de granito, también sobre potentes cimentaciones de sillares trabados con cal. La planta compleja de estas culminaciones, determinaría la arquitectura que se desarrolla en alzado, con una solución de pilares complejos que habrían de sostener una posible bóveda de cañón y arcos perpendiculares (fig. 4).

A la vista de todo ello, logramos apreciar una organización ortogonal y casi simétrica, con un espacio ostensiblemente compartimentado mediante estancias de similares dimensiones: las centrales de 5,35 x 5,50 / 5,70 m, que son las que se comunican directamente con el pasillo, y de 3,50 m x 3 / 5,60 m las de la serie occidental. A causa de las precarias circunstancias de conservación resulta difícil establecer la comunicación de las diferentes dependencias entre sí, al menos más allá del apunte hecho de que las que limitan con el pasillo se abran sin solución de continuidad y sin aparente obstáculo interpuesto hacia éste. Acaso las primeras estancias, las que flanquean el acceso principal desde el sur, parecen cerrarse o mantener mayor independencia respecto de las demás y del pasillo.

3.2. EVOLUCIÓN Y CRONOLOGÍA

Los detalles de obra observados en todo el conjunto nos permiten apreciar un diseño y ejecución unitarios, producto de un proyecto arquitectónico único. Cuestión distinta es que sobre éste se hayan producido alteraciones substanciales, no ya tanto en la concepción del plano como en la adición de algún espacio nuevo o el aprovechamiento de algunas estructuras, espacios o materiales al final de su vida. De lo primero, detectamos la generación de un pórtico a continuación del ala occidental, levantando una serie de pilares paralelos a esta fachada y, en línea con ellos, la construcción de un canal de *opus signinum* que debió recoger las aguas pluviales. Anexo a él, se habrían erigido otras estancias de las que apenas sí reconstruimos alguna esquina o muro aislado. No obstante, sus características constructivas y los materiales empleados denotan con claridad una acción ajena a ese proyecto primigenio (fig. 5 a).

Por su parte, de lo segundo, acerca de actuaciones "póstumas", documentamos la instalación de un depósito en el ángulo suroccidental, aprovechando parte de los muros que cierran la estancia y perforando parte de la pared para instalar el canal de desagüe. Más allá de esta actuación, apreciamos la conversión de otra de las estancias de la batería occidental en un espacio exento, manteniendo sus muros –quizás ya sólo cimentaciones– y desmontando todo a su alrededor. Sospechamos que se trate de un ejemplo más de reaprovechamiento de estructuras arruinadas con objetivo funerario, como se comprueba en otros puntos del mismo edificio, a cuya ruina se adosan enterramientos de inhumación en caja de ladrillo (fig. 5 c). Estas últimas actuaciones confirman su abandono y presumiblemente su obliteración definitiva. Lamentamos no poseer datos materiales apropiados para concretar ese momento, pues estas sepulturas carecen por lo general de cualquier indicador mueble que facilite su cronología. No obstante, hemos de considerar que este tipo de enterramiento de inhumación sin depósito se dé en la ciudad no antes del siglo IV.

En cuanto a su origen, cabe apuntar la ausencia de material diagnóstico en la excavación de sus fosas

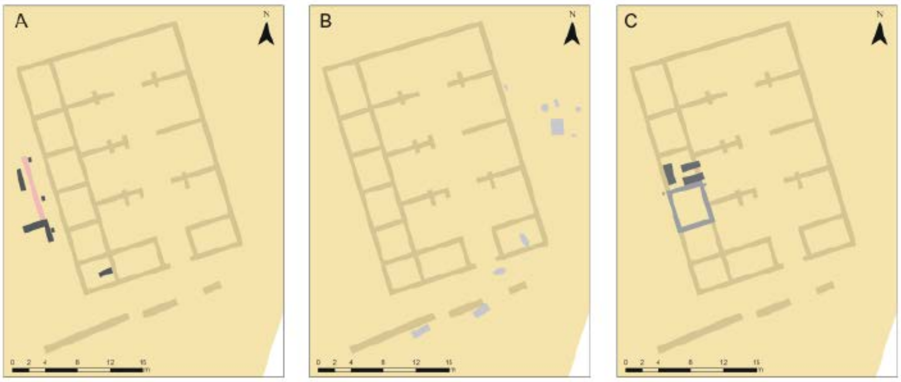


Figura 5. Planta del edificio rectangular, donde se destacan: a) restos de construcción anexa a su fachada occidental, b) sepulturas de incineración, documentadas en su interior y junto a las fachadas meridional y oriental, y c) enterramientos de inhumación tardorromanos y la única estancia conservada tras su desmantelamiento.

de cimentación y, acaso, ciertas cuestiones relativas a su factura, como el hecho de que en sus muros no se empleen materiales reutilizados, como viene siendo habitual en las construcciones bajoimperiales en la ciudad. Existen sin embargo otros argumentos que pueden esgrimirse a propósito de la fundación del edificio. Tal vez el más interesante tiene que ver con algunos enterramientos de incineración previos. Contabilizamos uno en el centro de la estancia sureste; consta de una fosa alargada y sumamente arrasada, rellena de carbones y cenizas producto de la reducción del cuerpo en el *bustum*. El elemento diagnóstico en lo referente a la cronología es una lucerna de volutas altoimperial –siglo I dC.–, de pasta blanquecina, con sello doble de cartela rectangular y disco figurativo que representa una Victoria alada sobre orbe, con palma y corona. Pudiera tratarse de una forma Dr. 9 o Dr. 11 –pues falta el pico– procedente de taller emeritense.

Por otro lado, contamos con otro conjunto de sepulturas de incineración inmediatas a la fachada meridional y al flanco oriental del edificio, donde se acumulan cremaciones en hoyo o cista, la mayoría de ellas (fig. 5 b). Las ventajas cronológicas, esta vez, sí resultan más expeditivas. En alguna aparece una moneda, un as de Calígula que conmemora la fundación de *Caesaraugusta* –RPC 371/Vives 154.6–, "flor de cuño" aunque con un orificio para ser colgada, que reporta un referente en este sentido, 37-41 dC. En otra, encontramos un vaso de vidrio decorado con finas depresiones verticales que pudiera datarse a fines del siglo I. Con todo, el verdadero dato que proporcionan la mayoría de estos enterramientos es que su concentración parece responder a los límites meridional y oriental del edifico y, por tanto, tal vez debamos suponer la preexistencia éste.

3.3. DETERMINACIÓN FUNCIONAL: SU RELACIÓN CON EL CIRCO

Para tratar de determinar su cometido tal vez debamos abundar en la relación de este edificio exento con el circo romano. El principal valor pudiera ser su proximidad, con apenas 35 metros de distancia entre uno y otro. Más allá de las sepulturas y un recinto funerario vecino, apenas encontramos en el entorno más inmediato otras construcciones, menos aún de la envergadura del edificio rectangular que acabamos de caracterizar. Acaso en una reciente intervención, con motivo de la acometida de un colector, se pudieron documentar algunas estructuras de las que aún conocemos escasos datos pero que, en todo caso, parecen ajenas a ambas construcciones (BEJARANO 2007).

Un aspecto más que de habremos de tener en cuenta y que parece unir a ambos elementos pudiera ser el de su evolución histórica, en parte sincrónica. Si –como hemos visto– la construcción del recinto circense habría concluido en un momento impreciso a partir de mediados del siglo I, y retrasarse incluso hasta el inicio del último cuarto, este momento no se aleja de las fechas de la lucerna de volutas integrada en la sepultura bajo el edificio rectangular. También el final de éste pudo ser coetáneo o próximo a la obsolescencia del circo; recordemos la amortización y ruina atestiguadas por las inhumaciones y reaprovechamiento de los restos a que nos referíamos más arriba.

Las características edilicias de nuestro edificio revelan cuanto menos funcionalidad, con una selección de materiales donde prima la perdurabilidad sobre la ornamentación, en apariencia ausente. También el diseño del plano responde a un esquema racional, con una organización del espacio en torno a un pasillo o eje central que redirige la afluencia desde el acceso hasta las diferentes dependencias, dispuestas en batería, que se abren a él de forma directa.

Preferimos hablar de diseño funcional y racional más que de modelo arquitectónico, pues parece más la respuesta universal a una necesidad de orden y distribución lógica que a una concepción preestablecida del volumen o el espacio. La planta del edificio de Mérida nos trae a la mente la fisonomía de aquellos graneros u *horrea* militares y civiles, de los *valetudinaria* o de las *stationes* que conocemos. No en vano, todos ellos se caracterizan en buena medi-

da por su elevada compartimentación y la simetría en las divisiones internas, acompañada de aspectos como la sobriedad y calidad técnica.

Por su parte, los *valetudinaria* constituyen interesantes ejemplos de construcciones funcionales, integradas por interminables series de dependencias dispuestas en paralelo y en esquemas simétricos. Estos hospitales son bien conocidos sobre todo en el ámbito militar, con plantas completas en los campamentos del *Limes* renano, como *Novaesium* –Neuss– (Waterman 1978) o *Vetera* –Xanten– (Petrikovits 1975), o danubiano, como el de *Novae* (Dyczek 1997). Más sencillo es, por ejemplo, el hospital británico del campamento de *Segedunum* –Wallsend– (Hodgson 2003), con una capacidad más limitada, pero manteniendo el esquema de patio central.

Particularmente sugerente resulta la similitud con aquellas plantas de la conocida *statio* de *Ambrussum* –actual Ambroix, en la *Via Domitia* (Fiches 1998; Mathieu 1998)–, donde se repite ese esquema interno, de eje longitudinal o patio central que organiza el acceso –directo– hacia las múltiples dependencias que lo rodean. La necesidad de generar compartimentos, con los que distribuir y separar a los animales de monta o tiro que acuden a estas bases camineras de cobijo y refresco, tal vez exija este tipo de solución, compartida en buena medida por los anteriores cometidos.

4. CONCLUSIONES

Llegados a este punto, hemos de partir de la premisa de que el diseño del edificio anexo al circo emeritense responde, ante todo, a un planteamiento eminentemente sobrio y funcional. La primera cualidad es pues la racionalidad en la distribución del espacio, complejos rectangulares con innumerables divisiones internas que generan dependencias igualmente rectangulares. Ese propósito es compartido –como vemos– por todas aquellas construcciones destinadas al almacenamiento, pero también a la sistemática segregación de su contenido; recordemos en ese sentido, sobre todo, las habitaciones para enfermos de los hospitales militares o las dependencias de las estaciones camineras.

Unos y otros aparentan ser, en definitiva, construcciones unitarias, que encierran un interior complejo, sumamente compartimentado. Un pasillo o patio central organiza el espacio de forma racional, distribuyendo la circulación hacia las diferentes dependencias, ordenadas en series lineales o en batería. Esa racionalidad es patente, además, en el orden simétrico que muestra la disposición interna, pues se evitan así infructuosos vericuetos en la circulación interior, innecesarias intercomunicaciones y fondos de saco.

Otra de las características que resultan comunes a todos esos usos versa en la cuestión técnica. En términos generales, se aprecia en ellos una manifiesta calidad en la factura de sus muros, que contrasta con la absoluta sobriedad en los acabados, en particular los revestimientos o los pavimentos, manteniéndose en el caso de Mérida una "precaria" superficie de tierra.

En toda esta síntesis de cualidades morfológicas y edilicias, podemos concluir en un "modelo" sumamente extendido y práctico. Insto a reconocer en él una solución funcional y racional, común a una arquitectura ordenadora de espacios, bien para almacenar productos en depósitos estancos, bien para aislar enfermos en compartimentos independientes o bien para cobijar transeúntes y/o sus caballerías en habitáculos autónomos. Sin embargo, parámetros como la inmediatez al circo o ciertos detalles de su planta, como la amplitud y completa abertura de las estancias al pasillo, pueden inclinarnos, en efecto, hacia ese uso auxiliar que debió demandar la actividad circense, tal vez una suerte de establos –de ahí quizás la inexistencia de suelos rígidos– donde aquellos afamados aurigas aguardan la carrera.

ABREVIATURAS

CNA = Congreso Nacional de Arqueología.
MEFR = Melanges de l'École Française de Roma.
Mérida excav. arqueol. = Memorias. Excavaciones Arqueológicas Mérida.
MJSEA = Memoria de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.
NAH = Noticiario Arqueológico Nacional.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Sáenz de Buruaga, J.; Álvarez Martínez, J. M. (1977). "Informe sobre los trabajos realizados en el circo romano de Mérida, 1973", *NAH*, 5, Madrid, p. 97-103.

Arce, J. (2002). "Mérida tardorromana (284-409 dC.)", *Mérida tardorromana (300-580 dC.)*, Cuadernos Emeritenses, 22, Mérida, p. 13-38.

Ayerbe, R.; Márquez, J. (1996). "Intervención arqueológica en el solar de la calle Cabo Verde. Espacio funerario del sitio del Disco", *Mérida excav. arqueol. 1996*, 2, Mérida, p. 136-166.

BEJARANO, A. (2000). "Intervención arqueológica en el antiguo solar de Campsa. Espacio funerario de época altoimperial", *Mérida excav. arqueol. 1998*, 4, Mérida, p. 305-331.

BEJARANO, A. (2007). "Un espacio funerario generado en el entorno del circo romano de *Augusta Emerita*. Intervención arqueológica realizada en un área situada en los Jardines del Hipódromo s/n", *Mérida excav. arqueol. 2004*, 10, Mérida, p. 131-151.

CHASTAGNOL, A. (1976). "Les inscriptions constantiniennes du cirque de Mérida", *MEFR*, 88, Roma, p. 259-276.

DYCZEK, P. (1997). *The* valetudinarium *at Novae. New Components*, Oxbow Monograph, 91, Oxford.

FICHES, J. L. (1998). "*Ambrussum*, l'équipement d'une station", en Arnaud, P.; Counillon, P.: *Geographica Historica. Ausonius, Études*, 2, Burdeos-Niza, p. 239-253.

GIJÓN, E. (2004). "El circo romano de Mérida. Nueva intervención arqueológica desarrollada dentro del Proyecto Vía de la Plata-Extremadura", *Mérida excav. arqueol. 2001*, 7, Mérida, p. 73-125.

GIJÓN, E.; MONTALVO, A. (2011). "El circo romano de Mérida", en: Álvarez, J. M.; Mateos, P. (ed.): *Actas del Congreso Internacional. El yacimiento emeritense (1910-2010)*, Badajoz, p. 195-208.

HODGSON, N. (2003). *The Roman Fort at Wallsend (Segedunum): Excavations in 1997-8*, Kendal.

HUMPHREY, J. H. (1986). *Roman Circuses. Arenas for Charriot Racing*, Londres.

MATHIEU, V. (1998). "Approche métrologique du quartier central de la station routière d'Ambrussum (Villetelle, Hérault)", *Métrologie agraire antique et médiévale. Colletion annales litéraires de l'Université de Franche-Compté 757*, Paris, p. 83-104.

MÉLIDA, J. R.; MACÍAS, M. (1929). *Memoria de los trabajos practicados en 1926 y 1927. Excavaciones de Mérida. El circo-Los Columbarios-Las termas-Esculturas-Hallazgos diversos*, *MJSEA*, 98, Madrid.

MOLANO, J.; ALVARADO, M.; MONTALVO, A. M.; GARCÍA-HOZ; CASTILLO, J. (1995). "Avance de las excavaciones en la necrópolis oriental de *Emerita Augusta*: El sitio del disco (1988-1990)", XXI *CNA (Teruel 1991)*, Zaragoza, p. 1183-1197.

MONTALVO, A.; GIJÓN, E.; SÁNCHEZ-PALENCIA, F. J. (1997). "El circo romano de Mérida, Extremadura", *Mérida excav. arqueol. 1996*, 1, Mérida, p. 245-258.

PETRIKOVITS, H. (1975). *Die Innenbauten römischer Legionslager in der Prinzipatszeit*.

WATERMAN, R. (1978). *Valetudinarium. Das römische Legionskrankenhaus*, Ausstellungskatalog des Clemens-Sels-Museums, Neuss.

O CIRCO ROMANO DE MIRÓBRIGA, SANTIAGO DO CACÉM, PORTUGAL

Rui Fragoso, *Smile@culture*

INTRODUÇÃO

No âmbito do *3r Congrés Internacional d'Arqueologia i Món Antic*, no qual tive o prazer de participar, apresento umas pequenas notas sobre a investigação que tenho desenvolvido sobre os circos romanos e tudo o que os envolve, focando mais concretamente o circo romano de Miróbriga, situado em Santiago do Cacém, Portugal.

Um dos objetivos estratégicos do concelho de Santiago do Cacém é a aposta no desenvolvimento cultural e consequentemente a valorização do património. Face à competitividade do mercado, a aposta tem de ser dirigida para a promoção e criação de produtos novos e mais competitivos, ou seja, algo que se destaque pela raridade e desperte a atenção de todos, tornando-se desta forma num projeto culturalmente forte e agregador.

Ao longo dos anos foram múltiplos os investimentos realizados na cidade de Miróbriga, sendo a construção de um centro interpretativo devidamente equipado e a conservação das estruturas romanas (fórum ou centro cívico e religioso, zonas comerciais, termas, ponte, balneários públicos, etc.), apenas dois exemplos.

Miróbriga é uma grande cidade romana descrita por geógrafos e historiadores clássicos, sendo o circo romano um dos ex-líbris do conjunto arqueológico e um património de referência. Pretendemos valorizar e tornar visitável o circo romano de Miróbriga (atualmente deixado ao abandono) de modo a este poder assumir-se definitivamente como um espaço de conhecimento e também de lazer.

Pretende-se dar continuidade à preservação da memória local, demonstrando-se que o discurso do património está vivo e é plural, transversal a atores, funções, interesses (científicos, culturais, museológicos, arqueológicos, económicos, sociais, turísticos e outros), imagens, críticas, instituições e diversos níveis de cidadania.

CIRCO ROMANO DE MIRÓBRIGA

Miróbriga é um povoado de origem pré-romana que remonta ao século IX aC. cujas muralhas defensivas terão sido construídas nos séculos IV e III aC. A ocupação romana terá sido iniciada no século I dC. O povoado romano atinge uma área de 28.000 m², conhecendo-se a existência de um fórum, de um complexo termal, de ruas pavimentadas, tabernas e de um circo. A importância deste núcleo urbano e a identificação de novas estruturas levou à classificação do sítio como Imóvel de Interesse Público. Ao longo do século XX foram realizadas inúmeras intervenções arqueológicas e de consolidação em Miróbriga.

O circo foi identificado por Cruz e Silva em 1949 durante a construção da estrada nacional 261 que liga Santiago do Cacém a São Domingos e que afetou parcialmente os *carceres* localizados a sul (fig. 1). Cruz e Silva realizou trabalhos arqueológicos no local e executou a primeira planta do espaço.



Figura 1. Circo romano de Miróbriga onde é visível o corte no lado sul (*carceres*), fotografia aérea de Manuel Ribeiro.

Nas décadas 60 e 70 é D. Fernando de Almeida quem passa a coordenar as escavações em Miróbriga sendo que na campanha de 1960 é feita uma planta do circo pelos Monumentos Nacionais. Tendo por base D. Fernando de Almeida (Almeida 1963, 149 e 1964, 3) o circo depois de descoberto, foi novamente aterrado para permitir a exploração agrícola, como havia acontecido aquando das sondagens realizadas por Cruz e Silva (Almeida 1963, 149 e 1964, 3). É a este investigador que se deve grande parte do conhecimento do circo romano, bem como, os inúmeros restauros realizados nessa altura na *spina* e nas paredes que limitam a arena (alguns com cimento/argamassa recente).

Em 1980, a equipa luso-americana, realizou sondagens no circo fazendo um novo levantamento do sítio, o que permitiu definir com maior exatidão as suas características. A equipa considera que pode tratar-se mais de um sítio para treinos do que um local de espetáculo. Deste então até hoje, foram feitas apenas sondagens pontuais e trabalhos de limpeza e desmatação, não havendo progressos científicos a registar.

O circo de Miróbriga dista aproximadamente 1 Km em linha reta da zona central do aglomerado urbano, nomeadamente das termas. Esta situação verifica-se noutros locais de espetáculo com estas características, que são afastados do centro por motivos práticos, dada a afluência do público ao local.

O circo com aproximadamente 369 metros de comprimento por 75 metros de largura comportaria aproximadamente vinte e cinco mil espectadores, que assistiam às corridas de carros. Deve datar do século II dC. e o auge da sua utilização terá correspondido ao século III dC. seguida do seu declínio a partir de finais dessa centúria.

Eventualmente, atendendo a que Miróbriga se situava no seio de uma área de grande riqueza agrícola e de criação de gado, o circo poderia ser utilizado para treino de cavalos que seriam vendidos noutros centros urbanos do Império. Os lugares de espetáculo romanos, como os teatros, os anfiteatros e os circos foram, nas províncias, uma das formas utilizadas para facilitar o processo de romanização, sendo os locais ideais para a expansão da mística imperialista.

A implantação do circo foi condicionada pela topografia do local, incomparavelmente mais plana do que o sítio onde cresceu o aglomerado urbano. Atualmente são visíveis as fundações da *spina*, os *carceres* e os limites da arena. A *spina* é uma vedação de baixa altura ao centro, que divide longitudinalmente o circo em duas metades sem o atravessar na totalidade, e em torno da qual os carros corriam. Os *carceres*, localizados a sul são locais reservados às cavalariças de onde recolhiam e saíam os carros de corrida, tirados normalmente por dois (bigas) ou quatro cavalos (quadrigas) sendo o condutor do carro um cocheiro famoso. Os limites da arena coincidem com o início das bancadas, onde estavam os juízes, que assistiam à corrida do alto de uma tribuna.

De bancadas perenes ou pétreas e do derrube das mesmas não existem quaisquer referências ou vestígios arqueológicos. Pode admitir-se, portanto, que as mesmas fossem construídas de madeira, suportadas por postes feitos do mesmo material. Nunca poderiam, portanto, ter tido a monumentalidade dos circos da Hispânia. Por seu lado, a pista deveria ser térrea, pois é visível ao longo da *spina* uma camada de terra muito escura e compactada.



Figura 2. Reconstituição tridimensional do circo, realizada por Andreia Alves e Nuno Cruz.

Na fig. 2 podemos ver uma reconstituição tridimensional do circo, realizado por Andreia Alves e Nuno Cruz, tendo como base as estruturas identificadas na arena do circo romano de Miróbriga.

um público bastante lato e diversificado, abrangendo toda a sociedade (os diferentes estratos sociais, níveis de formação, atividade profissional, interesses, faixa etária, etc.).

O INTERESSE EDUCATIVO DO CIRCO ROMANO

"O aluno aprende um conteúdo qualquer quando é capaz de atribuir-lhe significado, isto é, quando consegue estabelecer relações substanciais entre o que está aprendendo e o que já conhece, de modo que esse novo conhecimento seja assimilado aos seus esquemas de compreensão da realidade e passe a ser utilizado como conhecimento prévio em novas aprendizagens. [...] A educação não se reduz à transmissão de conteúdos. Da maneira como a concebemos é um processo de formação que se realiza a partir de experiências vividas pelos sujeitos nos diversos espaços educativos a que têm acesso, na interação com o mundo e com as pessoas que fazem parte de seu universo cultural" [1].

Entre outras potencialidades, o enquadramento do circo favorece e beneficia a compreensão da evolução histórica na medida em que estamos perante testemunhos e realidades concretas que abrangem uma tipologia e cronologia específica. Assume-se como uma importante experiência de contacto direto, tendo por base um processo ativo de conhecimento e apropriação de saberes.

As mais recentes investigações pedagógicas permitem afirmar que é mais fácil aprender aquilo que apresenta algum significado. Estabelece-se uma relação mais estreita, próxima e até mesmo afetiva, que aumenta a motivação e o interesse, facilitando a assimilação de conhecimentos.

O contexto do circo proporciona uma interação entre o indivíduo e o património, facilitando a capacidade de estruturação da realidade e, deste modo, de assimilar os objetos e suas construções de uma forma quase "inconsciente". O património cultural permite uma facilitação da absorção de conteúdos no processo de ensino-aprendizagem (educação para a cidadania cultural) e é neste âmbito que ele deve ser entendido, perspetivado e disponibilizado.

O trabalho de investigação desenvolvido na área de estudo permite afirmar com toda a segurança, que o circo tem todas as condições para dirigir-se a

FAZENDA ESTRELA D'OESTE

Numa primeira análise este título não parece estar relacionado com a temática que estamos a abordar, ainda mais se acrescentar que a Fazenda Estrela d'Oeste está localizada no município de São Simão, a cerca de 285 Km de São Paulo, Brasil. Contudo, no âmbito do trabalho de investigação acerca dos circos romanos realizado ao longo dos anos, assisti a uma reportagem efetuada sobre este local com o proprietário da fazenda Estrela d'Oeste, o Sr. Luiz Augusto Mei Alves de Oliveira[2]. A 27 de Março de 2015, a convite da pessoa excecional que é o Sr. Luiz Oliveira visitei o espaço e senti pela primeira vez a emoção de andar numa quadriga em plena arena.

A ideia de criação deste espaço surgiu na década de 90 após assistir ao filme Ben-Hur e devido à necessidade de justificar o número excessivo de cavalos que tinha na fazenda. Desde então, o Sr. Luiz Oliveira construiu os primeiros carros, as rédeas e os arreios com base no filme. Atualmente a fazenda conta com 12 quadrigas, 54 cavalos, e uma arena construída com as medidas reais aproximadas (305 metros de comprimentos por 106 metros de largura) que permite voltar a sentir as emoções vividas pelos nossos antepassados.

Obviamente que existem pequenas adaptações do espaço e dos carros, tendo em vista integridade física dos expectadores, dos cocheiros e dos cavalos. Por exemplo, na arena são colocados pneus nas cabeceiras da pista, os carros têm uma estrutura em alumínio para que sejam mais leves e resistentes e são estofados com um acabamento especial tendo nas laterais desenhos personalizados feitos em latão, as rodas são de borracha (pneus), as rédeas podem ser de couro ou tecido (fig. 3).

Deve-se salientar que as corridas começaram por ser realizadas pelo proprietário da fazenda e pelos seus empregados sendo que posteriormente se alargou à polução em geral com a realização de aulas gratuitas. Segundo do Sr. Luiz Oliveira são realizados treinos que vão evoluindo gradualmente, principalmente quando cavalos e aprendizes de cochei-

1. Cf., Centro de Pesquisa e Formação de Educadores da Escola Balão Vermelho, 1994, p. 9. In http://www.pdturismo.ufsj.edu.br/artigos/educacao.shtml.
2. https://www.youtube.com/watch?v=ZEjcB0XX0kA.



Figura 3. Fazenda Estrela D'Oeste, pormenor do carro e da quadriga, acervo particular, 2015.

ros são iniciantes. "São três sessões por semana com duração de 30 minutos cada, por um período de quatro meses. Desde o início o aluno trabalha com as rédeas nas mãos e um ginete experiente ao lado para dar orientação e segurança". Durante os treinos, segundo ele, os cavalos utilizam apenas 30% da força. Interessante salientar que há um cuidado e uma preocupação em realizar toda a atividade com base nas práticas romanas.

Através da recriação desta atividade (arqueologia experimental) conseguimos perceber por exemplo que a velocidade alcançada durante as corridas chega a atingir os 60 km/h. Testemunham ainda os cocheiros que a corrida tem características especificas devido à geometria da arena e que é necessário muito treino para conseguir conduzir quatro cavalos juntos (fig. 4).

"Os comandos têm que ser fortes e firmes. É preciso usar tanto as rédeas quanto a voz. Além disso é importante também ter um bom molejo no joelho e chamar os cavalos pelos nomes", afirma Thiago Nascimento Annes um dos corredores mais experiente da Estrela d'Oeste e vencedor de vários torneios onde podem participar pessoas de ambos os sexos, com idades entre 18 e 70 anos.

Os cavalos são tratados e treinados especificamente para a competição. A alimentação é definida por um profissional especializado em nutrição que indica os suplementos necessários. É efetuado o controle parasitário, há um cuidado especial com a ferragem e os treinos focam os exercícios de manuseamento e força. Outra nota importante que se pode retirar é que "cada cavalo é treinado especialmente com sua equipa e em



Figura 4. Fazenda Estrela D'Oeste, cocheiros experientes dando a volta de apresentação e adaptação à arena, acervo particular, 2015.



Figura 5. Fazenda Estrela D'Oeste, simulação de uma corrida na arena, acervo particular, 2015.

uma de quatro posições" e que não se deve correr nem muito perto nem na mesma trajetória do carro da frente. O Sr. Luiz Oliveira afirma ainda que o auge da emoção será correr com arena no máximo da sua capacidade e poder expandir esta atividade para outros estados.

Esta recriação prática e bem real permite ter uma noção mais concreta de tudo o que envolvia os espetáculos circenses e fazer uma leitura mais técnica da competição e das suas particularidades (fig. 5). Esta foi sem dúvida uma experiencia inesquecível e que nos permite sonhar em ter novamente este desporto no circo romano de Miróbriga.

Aproveito para deixar os meus sinceros agradecimentos ao Sr. Luiz Augusto Mei Alves de Oliveira e a toda a equipa da Fazenda Estrela d'Oeste pela disponibilidade e transmissão de conhecimento.

CONCLUSÃO

Do ponto de vista estratégico o objetivo é valorizar o circo romano de Miróbriga, tendo como suporte o seu elevado potencial científico, cultural e lúdico. Neste âmbito é prioritário proporcionar condições para tornar o sítio arqueológico um novo polo de atracão turística, tendo por base o conhecimento como fator de inovação. É portanto necessário potenciar novas valências, consolidar e desenvolver a atividade turística porque o produto que oferece é forte, de qualidade e competitivo.

O circo romano de Miróbriga projeta uma realidade com uma conceção funcional e uma ótica social diferentes, provocando no visitante um estado de lazer e recreação, ao mesmo tempo que se assume como um bem público e cultural bastante frutífero. É um sítio arqueológico que representa uma cultura do passado e portanto deve poder ser visitável. A valorização proposta baseia-se numa reconversão museológica, na medida em que tem todas as condições para fomentar e desenvolver o turismo integrado da região.

Atualmente a museologia e a arqueologia não se centram apenas nos sítios, estruturas ou artefactos, procuram também privilegiar os contextos paisagísticos e socioculturais. Nesta perspetiva pretendemos integrar o circo romano nos percursos visitáveis de Miróbriga, de modo a contextualizá-lo no espaço e por conseguinte no tempo de toda a orgânica da cidade e do mundo romano, tornando-se assim num lugar emblemático e de referência para o estudo global da arqueologia da região.

É, portanto, um espaço multifuncional capaz de gerar uma valorização social com elevadas expectativas educativas, criativas, artísticas, tecnológicas, científicas e de qualquer outra ordem, relacionada com as estruturas e desenvolvimento da história da humanidade.

O sítio arqueológico tem necessariamente de ser entendido como um elemento de referência de âmbito local e regional, com objetivos claros e inequívocos de desenvolvimento sustentado a nível económico, social e cultural.

Pelo exposto, considera-se que o circo romano de Miróbriga poderá assumir-se não só como uma marca identificadora e como um fator de desenvolvimento, mas também como um valor económico representativo da região, ou seja, uma mais-valia e um fator de distinção no contexto nacional e internacional. Toda esta dinâmica de ação e intervenção é baseada no critério da sustentabilidade, rentabi-

lidade e viabilidade económica. Entende-se que se trata de um produto de consumo, um investimento económico e não um custo.

É, portanto, indispensável articular e integrar os vários elementos implicados direta e indiretamente no processo de elevação da qualidade do sítio, pois só assim será possível concretizar financeiramente esta ideia e potenciar mais incisivamente o turismo, a educação, a cultura e a economia, de modo a promover o desenvolvimento regional integrado.

BIBLIOGRAFIA

Alarcão, J. (1987). *Portugal romano*, Lisboa.

Almeida, F. de (1963). "Nota sobre os restos do circo romano de Miróbriga dos Célticos", *Revista de Guimarães*, 73, p. 147-154.

Almeida, F. de (1964). *Ruínas de Miróbriga dos Célticos (Santiago do Cacém)*, Lisboa.

Almeida, D. F. de (1988). "Breve notícia sobre o santuário campestre romano de Miróbriga dos Célticos", *Gerion*, Extra, 1, p. 19-34.

Barata, M. F. (1993). "Miróbriga: La ciudad romana de Miróbriga", *Revista de Arqueologia*, 145, p. 36-47.

Barata, M. F. (1996). *Miróbriga: arquitectura e urbanismo*, Tese de Mestrado defendida na Faculdade de Letras do Porto.

Barata, M. F. (1998a). *Miróbriga: urbanismo e arquitectura*, Lisboa.

Barata, M. F. (1998b). "Miróbriga. Sua valorização e caracterização", *Anales de Arqueología Cordobesa*, 9, p. 59-129.

Biers, W. *et al.* (1981). *Investigação em Miróbriga*, Caixa de Crédito Agrícola Mútuo de Santiago do Cacém.

Biers, W. *et al.* (1981). "Investigations at Miróbriga, Portugal in 1981", *Muse*, 15, p. 34-37.

Biers, W. *et al.* (1988). *Mirobriga*, BAR Internacional Series, 451, Oxford.

Fortes, M. S. (2000). "Ruínas romanas de Miróbriga - Da idealização à sistematização de uma paisagem", *Cadernos de Estudios Locais*, 1, p. 15-18.

Mar, R.; Roca, E.; Abello, A. (1998). "La recuperación del circo romano de Tarragona", *Loggia. Arquitectura y Restauración*, 6, p. 70-79.

Montalvo, A.M.; Gijón, M. E.; Sánchez Palencia, F. J. (1997). "Circo romano de Mérida. Campaña de 1995", *Memorias. Excavaciones Arqueológicas de Mérida (1994-1995)*, Mérida, p. 245-253.

Ribeiro, L. P.; Dias, Barão Dias, M. T. (2000). "Salvaguarda da paisagem envolvente às ruínas romanas de Miróbriga", *Vipasca*, 9, p. 79-93.

Ruiz, L. (2013). "Os romanos de São Simão", *Panorama Rural*, dezembro, p. 24-30.

Sánchez-Palencia, F. J.; Sainz Pascual, M. J. (1988). *El circo romano de Toledo: estratigrafía y arquitectura*, Estudios y Monografias, 4, Toledo.

TOPIARIS (1998). *Ruínas de Miróbriga: Proposta de salvaguarda*, estudo desenvolvido para o IPPAR, Lisboa.

RECURSOS ELETRÓNICOS

http://terrasdesantiago.planetaclix.pt/ruinas.htm [Consulta: 24 Janeiro 2012]

http://www.pdturismo.ufsj.edu.br/artigos/educacao.shtml [Consulta: 14 Março 2013]

https://www.youtube.com/watch?v=ZEjcB0XX0kA [Consulta: 13 Abril 2014]

https://www.youtube.com/watch?v=I18sST2Gh8E [Consulta: 13 Abril 2014]

EL CIRC, UN EDIFICI D'ESPECTACLES COM A ELEMENT VERTEBRADOR DE L'URBANISME DE TÀRRACO: 35 ANYS DE RECERQUES

M. Teresa Miró i Alaix, *Servei d'Arqueologia i Paleontologia de la Generalitat de Catalunya*

INTRODUCCIÓ

El circ romà de Tàrraco, part integrant del gran complex provincial d'època flàvia, és un dels monuments emblemàtics de la ciutat i està documentat des del segle XVI quan Lluís Pons d'Icart en fa el primer esment. El monument està molt ben conservat atès que les construccions des d'època medieval han aprofitat estructures del circ, condicionant l'urbanisme de la ciutat.

Tot i les diverses documentacions del monument al llarg dels segles, és en els darrers trenta-cinc anys quan s'han dut a terme nombrosos treballs que ens han proporcionat un coneixement cada vegada més aprofundit del monument, malgrat certes llacunes que encara queden per completar.

Aquest treball vol ser un recopilatori de totes les intervencions que s'han realitzat en l'àmbit del circ des de 1981, any en que, amb la creació del Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya i la possibilitat d'exercir un control més proper, s'inicia una etapa en la qual ha estat possible la realització de nombroses actuacions encaminades a la documentació i estudi del circ romà. L'arribada a Tarragona de Xavier Dupré, com a arqueòleg territorial de la Generalitat de Catalunya primer i responsable del Taller Escola d'Arqueologia (TED'A) més tard, va ser clau per reactivar el coneixement del monument, amb accions encaminades a la recollida de documentació històrica, gràfica i fotogràfica i a l'inici de campanyes d'excavació programada a la zona de la capçalera, a partir de l'execució del Pla Pilats, encaminat a la recuperació del circ romà i que comportà una forta actuació urbanística d'expropiacions i enderrocaments a la zona compresa entre la Rambla Vella, Baixada de la Pescateria, passeig de Sant Antoni i carrer de Sant Ermenegild.

Entre 1981 i 2016 s'han dut a terme 139 intervencions arqueològiques a l'àrea del circ romà, en 94 de les quals s'han documentat restes del circ (fig. 1). Les intervencions realitzades es poden classificar bàsicament en tres grans grups: les excavacions programades d'estudi del monument a càrrec en un primer moment de la Generalitat de Catalunya i en una segona fase incentivades des de l'Ajuntament de Tarragona, principalment amb el TED'A; les derivades de projectes d'adequació del monument per part de l'Ajuntament i, finalment, una gran part



Figura 1. Planta del circ romà de Tàrraco amb indicació de les intervencions arqueològiques realitzades entre 1981 i 2016 (planta base, Macias *et al.* 2008).

d'intervencions conseqüència de projectes d'obres diverses (construccions d'edificis, adequació de locals, instal·lació de serveis, etc.) que han servit per poder documentar parts del circ.

Per l'estudi del circ romà de Tàrraco hi ha nombrosa bibliografia de conjunt (Dupré *et al.* 1988, Aquilué *et al.* 1990, Dupré 1990 i 2006, Piñol 1995 i 2000e, Ruiz de Arbulo i Mar 2001, Mar *et al.* 2015), per la qual cosa no incidirem en els antecedents del coneixement del monument ni reiterarem molts dels aspectes ja publicats, tot i incloure una petita síntesi de les dades recopilades. Sí que ens ha semblat útil, com dèiem abans, fer una fitxa de cadascuna d'aquestes intervencions amb els següents ítems (any, director, institució o empresa, promotor, causa de la intervenció, breu descripció dels resultats i bibliografia), per tal de posar a disposició dels investigadors totes les dades disponibles.

FITXES DE LES INTERVENCIONS

- **Circ 1 (1982):** Rambla Vella-Sant Ermenegild, 1982. Xavier Dupré, Servei d'Arqueologia. Excavació: Un cop enderrocades les cases existents[1] es va realitzar l'excavació del solar que permeté identificar dues voltes del circ i un abeurador del segle XVII (Dupré 1987, Dupré *et al.* 1988).
- **Circ 2 (1983):** Rambla Vella-Sant Ermenegild, 1983. Xavier Dupré, Servei d'Arqueologia i Ajuntament. Camp de treball: treballs previs encaminats a la rehabilitació de les voltes (Dupré *et al.* 1988).
- **Circ 3 (1984):** Rambla Vella, 3 (Hotel Bea), 1984. Jaume Massó, Xavier Solé (Servei d'Arqueologia) dins el "Pla de Solidaritat amb l'Atur" dels Departaments de Treball i Cultura de la Generalitat de Catalunya. Enderrocament d'edificis: Es va dur a terme el control de l'enderrocament i l'excavació de part de les voltes de la graderia meridional (Adserias *et al.* 1986, Dupré *et al.* 1988).
- **Circ 4 (1984-1986):** Circ, sector Rambla Vella-Sant Ermenegild, 1984-1986. Xavier Dupré, Lluïsa Palanques, Jaume Massó, Patrizia Verduchi, Servei d'Arqueologia. Excavació programada: Excavació de la zona de la capçalera on es van documentar diversos elements de la zona oriental del circ: façana en arcades (fig. 2), escalinata d'accés, graderia, voltes de subestructura i *porta triumphalis* (Dupré 1987, Dupré *et al.* 1987, Dupré *et al.* 1988, Dupré 1993a, Dupré 1993b).

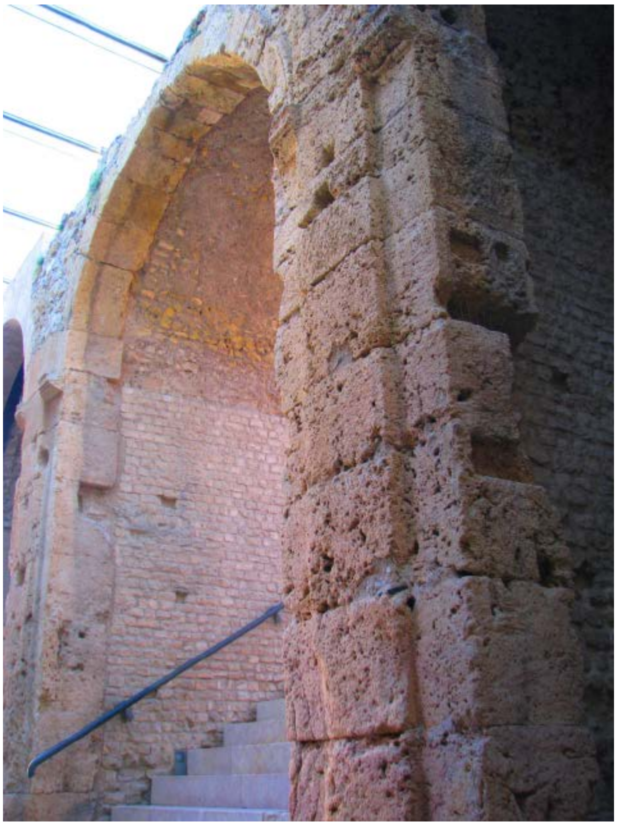


Figura 2. Façana meridional del circ i escalinata d'accés a la plataforma superior. Foto: M. T. Miró.

- **Circ 5 (1985):** Baixada de la Pescateria, 5, 1985. Xavier Dupré, Servei d'Arqueologia. Enderrocament edifici: Documentació d'un segment del podi (Dupré *et al.* 1988).
- **Circ 6 (1987-1989):** Circ, sector Rambla Vella-Sant Ermenegild, 1987-1989. Xavier Dupré, Xavier Aquilué, Jaume Massó, Joaquín Ruiz de Arbulo, TED'A. Excavació programada: Excavació de la zona de la capçalera oriental on es van continuar les excavacions del Servei d'Arqueologia. Es van excavar completament sis voltes, part del sector de la *porta triumphalis*, les estructures més septentrionals de la capçalera i un sector del mur del podi i de l'arena (Aquilué *et al.* 1990).
- **Circ 7 (1997):** Baixada de la Pescateria, 7-15 i 17-21, 1997. Arcadi Abelló, Ajuntament. Adequació de les restes: Control de l'enderrocament dels

1. L'any 1974, a instàncies dels arquitectes Josep M. Milà i Antoni Pujol, el president del Col·legi d'Arquitectes, Miquel M. Aragonès, va vendre a l'ajuntament dues cases petites situades entre el carrer Sant Hermenegild i el passeig de Sant Antoni, just davant de la façana del Pretori, que havia adquirit per demolir-les i construir un edifici més gran en el seu lloc. En vendre-les pel mateix preu que les havia adquirit, l'Ajuntament les va poder comprar i alliberar tot l'espai resultant de la demolició. Agraïm la informació a Antoni Pujol.

edificis que van posar al descobert aquest sector de la capçalera.

– **Circ 8 (1998):** Baixada de la Pescateria, 9-15, 1998. Lluís Piñol, Isabel Peña (URV), Ajuntament. Adequació de les restes: Inici de les excavacions a l'arena a la zona de la capçalera (Piñol 2000b).
– **Circ 9 (2001-2002):** Capçalera del circ-Baixada de la Pescateria, 2001-2002. Josep M. Macias (Codex). Ajuntament. Adequació de les restes: Excavació de la zona de la capçalera fins a cota d'arena. Documentació de transformacions urbanístiques en època medieval (pati del Comú, Boqueria, obertura de portes al podi per ocupar dependències) (Macias *et al.* 2004).
– **Circ 10 (2012):** Circ romà-sector arena-capçalera oriental, 2012. Josep M. Macias, Imma Teixell (Institut Català d'Arqueologia Clàssica-Ajuntament). Treballs de documentació arqueològica per a l'obtenció d'elements integrants del nou discurs museístic: documentació una sèrie de retalls indeterminats que indiquen l'aprofitament del sector com a àrea de deixalles (Macias i Teixell 2015).
– **Circ 11 (2015):** Circ romà-capçalera oriental, 2015. Pilar Bravo (Codex), Ajuntament. Adequació de les restes: Control dels treballs (Bravo i Roig 2015).
– **Circ 12 (2013):** *Porta triumphalis*, 2013. Moisés Díaz (Codex). Ajuntament. Adequació de les restes: Documentació d'una nova volta que connecta amb les escales visibles al fons que permetien accedir a la part superior de la grada i a la torre del Pretori. Identificació de les voltes radials molt afectades per les voladures de 1813. L'accés des del passadís de la *porta triumphalis* a la volta es feia mitjançant una porta de 1,80 m d'ample, de la qual es conserven les pollegueres (fig. 3) (Díaz 2014).
– **Circ 13 (1996):** Baixada de la Pescateria, 19, 1996. Josep M. Macias (Codex). Servei d'Arqueologia-Colla Jove dels Xiquets de Tarragona. Remodelació del local: Definició del grau de curvatura de la capçalera oriental i documentació del mur del podi i part de la graderia (Macias 1996).
– **Circ 14 (2004):** Baixada de la Pescateria, 19, 2004. M. Dolores García-Anton (Nemesis). Promotor privat. Sondejos de comprovació de la fonamentació de l'edifici: Localització de part d'una estructura d'*opus caementicium* de la graderia (García-Anton 2004).
– **Circ 15 (1999):** Trinquet Nou, 27-29, 1999. Òscar Curulla (Nemesis). Promotor privat. Construcció d'un edifici[2]: Documentació d'una volta de substrucció de la graderia meridional i una escala d'accés a la graderia des de l'arena al nivell del podi (Curulla 1999).
– **Circ 16 (1985):** Trinquet Nou, 19, 1985. Xavier Dupré, Servei d'Arqueologia. Adequació del local: En el repicat de parets es van documentar els estreps en *opus vittatum* d'una de les voltes me-



Figura 3. Zona de la *porta triumphalis* al sector de Sant Ermenegild, on s'aprecia la *via tecta* i la segona volta. Foto: M. T. Miró.

2. No es va autoritzar la construcció.

ridionals del circ i part de l'estructura interna del podi (Dupré *et al.* 1988).

- **Circ 17 (2000):** Trinquet Nou, 13, 2000. Albert Vilaseca (Cota 64), promotor privat. Construcció d'un edifici: Documentació d'una volta (Vilaseca 2000).
- **Circ 18 (1993):** Plaça de la Font, 43 (45), 1993. Alejandro Bermúdez (CAUT). Promotor privat. Construcció d'un edifici[3]: Documentació d'una volta del circ, dels paraments laterals i el podi (Bermúdez 1993).
- **Circ 19 (1998):** Plaça de la Font, 45, 1998. Josep Anton Remolà (Codex). La Caixa. Remodelació del local: Excavació d'una volta. Documentació del podi i d'estructures del corredor perimetral de la façana meridional (Remolà i Teixell 1998).
- **Circ 20 (2003):** Plaça de la Font, 45, 2003. Moisés Díaz (Codex). La Caixa. Remodelació del local: Control de les obres. Continuació dels treballs de 1998 amb documentació de nous elements (Díaz 2003).
- **Circ 21 (2008):** Plaça de la Font, 41, 2008. César Augusto Pociña (Codex). Promotor privat. Reforma del local: Documentació dels paraments de la volta i localització del podi (Pociña 2008b).
- **Circ 22 (2010):** Plaça de la Font, 39, 2010. Pilar Bravo Póvez (Codex). Promotor privat. Reforma del local: Documentació dels paraments de la volta i localització del podi (Bravo i Pociña 2010).
- **Circ 23 (1984):** Plaça de la Font, 37, 1984. Xavier Dupré, Servei d'Arqueologia. Adequació del local: Durant el repicat de les parets es van documentar dues seccions de la graderia meridional, des del podi fins a la façana, amb una alçària aproximada de sis metres (fig. 4) (Dupré *et al.* 1988).
- **Circ 24 (1987):** Plaça de la Font, 29, 1987. Xavier Dupré, Xavier Aquilué, Jaume Massó, Joaquín Ruiz de Arbulo, TED'A. Adequació del local: Documentació dels estreps folrats en *opus vittatum* de la volta de subestructura de la graderia meridional. Es conserva una secció del mur del podi amb el *balteus*. També es documentà part del corredor perimetral (Dupré 1993d).
- **Circ 25 (2016):** Plaça de la Font, 21, 2016. Jordi Vilà (Iber), promotor privat. Adequació del local: En el repicat de parets es documentà part d'una volta del circ amb el podi i la fonamentació de la graderia (Vilà 2016).
- **Circ 26 (1988):** Plaça de la Font, 5, 1988. Xavier Dupré, Xavier Aquilué, Jaume Massó, Joaquín Ruiz de Arbulo, TED'A. Adequació del local: Documentació de restes del podi (Dupré 1993c).
- **Circ 27 (1985):** Plaça de la Font, 1, 1985. Xavier Dupré, Lluïsa Palanques, Servei d'Arqueologia. Obres al palau municipal: Identificació d'un petit pilar folrat d'*opus vittatum* que es relaciona amb el circ (Dupré *et al.* 1988).
- **Circ 28 (2006-2007):** Plaça de la Font, 1, 2006-2007. Montse Corominas (Àpex). Ajuntament. Remodelació del palau municipal: Localització dels *carceres* (Corominas 2006, 2007).
- **Circ 29 (2003):** Plaça de la Font, 2003. Josep M. Macias (Codex), Ajuntament. Contenidors so-

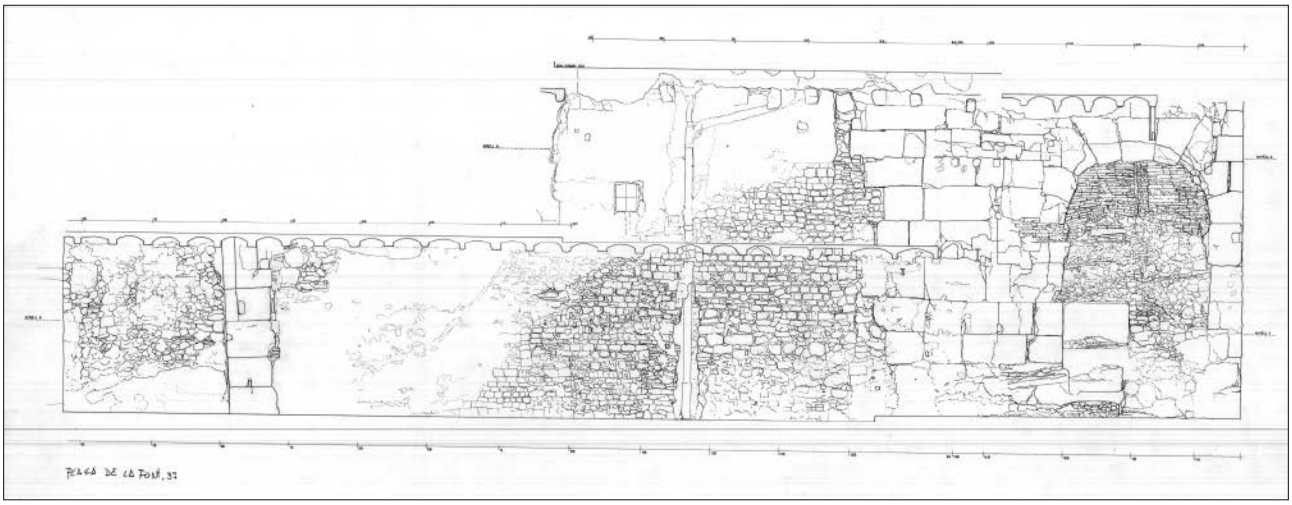


Figura 4. Secció d'una volta de la graderia meridional del circ, amb el detall del podi amb el *balteus* i el corredor perimetral a la plaça de la Font, núm. 37. Dibuix: Josep M. Pena, Servei d'Arqueologia.

3. Segons informació d'Antoni Pujol, l'any 1978, la senyora Josefina Oriol li va encarregar el projecte de demolició i construcció d'un nou edifici, ell va constatar la importància de les restes conservades del circ i li va aconsellar no fer un edifici nou, cosa que ella va entendre i va desistir. Els anys 90 es va reprendre el projecte de construcció que no fou autoritzat per la Comissió de Patrimoni. L'edifici fou adquirit posteriorment per la Caixa de Pensions per convertir-lo en oficina bancària singular.

terrats: Documentació de la roca regularitzada corresponent a l'arena del circ (Macias 2003).

- **Circ 30 (1994-1995):** Plaça de la Font, 1994-1995. Pere Gebellí (URV), Ajuntament. Construcció d'un aparcament: Documentació de l'arena del circ, amb la seva preparació formada per terres i grans megàlits. Prop del podi s'han localitzat uns carreus que podrien tractar-se del basament d'una grua (Gebellí i Piñol 1997, Gebellí 1998, 1999, Tubilla 2000).
- **Circ 31 (2001):** Plaça de la Font, 26, 2001. Enric Vilalta (Cota 64). Promotor privat. Construcció d'un edifici: Documentació de la gran canalització que ve de la plaça Sedassos (Vilalta 2006).
- **Circ 32 (2016):** Portalet, 1, 2016. Moisés Díaz (Codex), promotor privat. Adequació del local: Documentació de part d'una volta (Díaz 2016).
- **Circ 33 (2012):** Sant Fructuós, 1, 2012. Samuel Sardà (Iber), promotor privat. Adequació del local: documentació de la secció de la graderia del circ. A la façana del carrer es conserva una filada de carreus del podi amb el *balteus*.
- **Circ 34 (2015):** Sant Fructuós, 2, 2015. Enric Vilalta (Absis), promotor privat. Adequació del local: Documentació de la secció de la graderia (Vilalta 2015).
- **Circ 35 (2016):** Sant Fructuós, 2, 2016. Moisés Díaz, promotor privat. Adequació del local: Documentació de la secció de la graderia.
- **Circ 36 (2015):** Sant Fructuós, 5, 2015. Jordi Vilà (Iber), promotor privat. Adequació del local: En el repicat de parets es documentà part de la façana del circ.
- **Circ 37 (2008):** Rambla Vella, 11, 2008. Cristina Belmonte (Arqueociència). Promotor privat. Construcció d'un edifici: Sondejos previs, documentació de l'estructura de la façana del circ (Belmonte 2009).
- **Circ 38 (2005):** Rambla Vella, 17, 2005. Cristina Benet (Codex), Caixa Catalunya. Remodelació del local: Documentació d'un segment del mur de fonamentació de la façana del circ i el lateral occidental d'un dels arcs (Benet i Díaz 2006).
- **Circ 39 (1992-1993):** Rambla Vella, 29, 1992-1993. Gabriel Foguet. Promotor privat. Construcció d'un edifici: Documentació de la fonamentació de la façana del circ (Foguet i López 1994, Foguet 2002).
- **Circ 40 (2013):** Rambla Vella, 31, 2013. Jordi Vilà, Enric Vilalta (Absis), promotor privat. Construcció d'un edifici plurifamiliar: Es documentaren estructures corresponents a la façana SE del circ, amb restes de la falsa pilastra decorativa (Vilà i Vilalta 2013, Vilalta 2013).
- **Circ 41 (1989):** Rambla Vella, 51, 1989. Xavier Dupré, Xavier Aquilué, Jaume Massó, Joaquín Ruiz de Arbulo, TED'A. Construcció d'un edifici: Documentació d'un dels pilars de la façana meridional del circ amb restes de la falsa pilastra decorativa (TED'A 1990).
- **Circ 42 (1986):** Plaça dels Sedassos, 22-24-Ferrers, 23, 1986. Xavier Dupré, Lluïsa Palanques, Servei d'Arqueologia, Incasol. Projecte d'edificació: Documentació de part del podi i de la *cavea* septentrional (Dupré *et al.* 1988).
- **Circ 43 (1995 i 1998):** Plaça dels Sedassos, 16-20, i Ferrers, 1995 i 1998. Lluís Piñol, Isabel Peña (URV), Ajuntament. Adequació de les restes: Documentació d'un tram de la graderia septentrional, de la *praecinctio*, d'una llarga galeria sota la graderia i d'una volta transversal amb una escala d'accés a la graderia (fig. 5) (Piñol 2000c, Peña 1997a, 2000c)



Figura 5. Voltes i graderia septentrional a la plaça dels Sedassos.
Foto: M. T. Miró.

- **Circ 44 (1998-1999):** Plaça dels Sedassos, 1998-1999, Moisés Díaz (Codex), Ajuntament. Projecte d'adequació del podi i graderia: Excavació d'una franja paral·lela al podi. Constatació d'una gran canalització de desguàs. Documentació d'una seqüència estratigràfica amb nivells constructius del circ i fases tardoantigues i medievals (Díaz i Macias 1999).
- **Circ 45 (2005):** Plaça dels Sedassos, 24, 2005. Rubén Pellejà (Àrea). Ajuntament. Adequació de les restes: Excavació d'una volta. Localització d'un accés a la *ima cavea*. Indicis de l'escala d'accés de la volta a la graderia. Nivells de l'arena (Pellejà 2005).
- **Circ 46 (2002):** Plaça dels Sedassos, 2002. Enric Vilalta (Àrea). Ajuntament i Incasol. Adequació de la plaça: Documentació d'una nova porta d'accés a l'arena del circ (Vilalta 2002).
- **Circ 47 (2004):** Plaça dels Sedassos, 28, 2004. Paloma Aliende (Codex), promotor privat. Adequació del local: Els treballs han deixat a la vista un tram de 2,1 metres del podi del circ i part del solament de la volta de la grada, una volta transversal de canó i llur perllongació en forma d'embut/inclinada (Aliende i Díaz 2004).
- **Circ 48 (1999):** Ferrers, 2, 1999. Mercedes Tubilla, Hèctor Mir (URV), promotor privat. Construcció d'un edifici[4]: Documentació de la plataforma superior perimetral del circ, en *opus caementicium* (Curulla 2000a).
- **Circ 49 (2006):** Ferrers, entre l'Antiga Audiència (costat carrer Salines) fins la Casa-Museu Castellarnau, 2006. Iban Cabrelles (Cota 64). Ajuntament. Línia elèctrica: documentació d'una de les grades pròxima al límit entre la *cavea* i de la plataforma superior del circ (Cabrelles 2006).
- **Circ 50 (1994):** Ferrers, 5, 1994. Ana Carilla (Cota 64). Promotor privat. Construcció d'un edifici: Documentació de carreus possiblement relacionats amb el circ (Carilla 1994).
- **Circ 51 (1995):** Ferrers, 1995, Isabel Peña (URV). Ajuntament-Incasol. Arranjament del carrer: Documentació de part de la plataforma superior del circ i de l'enllosat del *pulvinar* (Peña 1997c, 2000a).
- **Circ 52 (2008):** Ferrers, 19, 2008. Míriam García (Codex). Promotor privat. Reforma de l'edifici: documentació de part de la graderia. Concretament quatre grades corresponents a la *summa cavea* (Garcia i Teixell 2008).
- **Circ 53 (1988-1989):** Ferrers, 20, 1988-1989. Xavier Dupré, TED'A. Adequació del local: Documentació de la connexió monumental entre el circ i la plaça de representació amb el *pulvinar*. Escalinata en pedra de Santa Tecla en l'eix del temple, que dibuixa un hemicicle i està emmarcada per dos grans murs coronats per una motllura de taló. Els elements se sustenten sobre voltes en *opus caementicium* (TED'A 1990).
- **Circ 54 (1993):** Ferrers-Major-Cavallers, 1993. Ester Ramon (Codex). FECSA. Rasa d'electricitat: Identificació de la part superior de l'extradós de les voltes de suport del circ (Ramon 1993).
- **Circ 55 (2016):** Ferrers, 23-27, 2016. Josep Francesc Roig (Codex), Fundació Mutua Catalana. Adequació de les restes: Excavació de part de la graderia septentrional (Roig 2016).
- **Circ 56 (1994):** Enrajolat-Nau-Natzaret, 1994, Olga Tobias (URV). Gas Natural. Rasa de gas: Documentació de part de la plataforma superior del circ (Tobias 1995, 2000).
- **Circ 57 (1997):** Baixada de la Pescateria-Enrajolat, 1997. Lluís Piñol (URV). Gas Natural. Rasa de gas: Estructura d'*opus caementicium* corresponent al massís de fonamentació de les grades septentrionals (Piñol 1997, 2000a).
- **Circ 58 (1995):** Nau, 19-Enrajolat, 20, 1995. Isabel Peña (URV), Ajuntament. Enderrocament de l'edifici: La base del mur de façana del carrer de l'Enrajolat s'assenta sobre el mur de separació entre el fòrum i el circ, del qual es van documentar alguns carreus (Peña 1997b, 2000b).
- **Circ 59 (1997):** Enrajolat-Trinquet Vell, jardí de la casa dels militars, 1997. Pere Gebellí (URV). Ajuntament. Adequació de les restes: Excavació de part de la graderia septentrional. Documentació dels accessos exteriors a la graderia amb esglaons tallats i de la *praecinctio* (fig. 6) (Gebellí 1997, Piñol 2000d).
- **Circ 60 (2002):** Enrajolat, 13, Casa dels Militars. 2002, Ferran Falomir (Cota 64). 2004, Montse Corominas (Cota 64). Ajuntament. Adequació de les restes: Documentació de la graderia septentrional i podi fins a l'alçada del *balteus*, accés a l'arena (Corominas 2004).
- **Circ 61 (2012):** Trinquet Vell, 16-18, Antiga "Casa dels Militars", 2012. Cédric Galliand (Absis), Ajuntament. Sondeig estratigràfic: documentació d'un ús continuat de l'espai de l'arena del circ des del baix Imperi fins a l'època baix medieval (Galliand 2012).
- **Circ 62 (2011-2012):** Enrajolat, 2011-2012. Jordi Vilà (Absis), Ajuntament de Tarragona-Generalitat de Catalunya. Adequació del carrer: Documentació de la pavimentació original de la plataforma superior del circ, una empremta en negatiu

4. No es va autoritzar la construcció.



Figura 6. Escales d'accés a la graderia, carrer Trinquet Vell. Foto: M. T. Miró.

d'una estructura formada per carreus que ha estat espoliada, l'extradós de la volta llarga i de diverses voltes transversals, part de la graderia, amb les empremtes dels carreus que la conformaven (Vilà 2013, Vilà *et al.* 2014).

- **Circ 63 (2013):** Trinquet Vell, 2013. Moisés Díaz, Josep Francesc Roig (Codex), Ajuntament. Arranjament del carrer: S'han documentat diversos elements del circ: un segment complet del podi, culminat pel *balteus*; banqueta de fonamentació formada per carreus col·locats del través en la qual s'han trobat dues inscripcions (una correspon a un numeral, "XXXII" i la segona amb "A+?H?"); l'arena del circ; dos carreus amb encaixos quadrangulars, disposats perpendicularment i a poca distància del podi, que estarien relacionats amb la maquinària –grues?– emprada en la construcció; una de les portes que, a través de l'arena, permetia arribar des de la grada meridional a la *summa cavea* de la grada nord; claveguera que, procedent de la plaça de representació i dibuixant el braç dret d'una "Y", s'unia sota l'arena del circ a la que prové de la plaça dels Sedassos per anar a buscar el col·lector principal de la ciutat cap al port; porta que connectava la pista amb la grada que presenta uns seguit d'encaixos al terra i als muntants per al seu tancament (Díaz i Roig 2014).
- **Circ 64 (1985):** Trinquet Vell, 12, 1985. Jaume Massó, Xavier Dupré, Servei d'Arqueologia. Adequació del local: Documentació de tres voltes septentrionals. Fonamentació en *opus caementicium* i mur en *opus quadratum* del mur de contenció de la plaça de representació. La volta central és més ampla per encabir un accés a l'arena, mitjançant una porta oberta al podi, i una claveguera de desguàs de la part superior que creua el circ (Dupré *et al.* 1988, Massó i Dupré 1993).
- **Circ 65 (1989):** Trinquet Vell, 4-6, 1989. Xavier Dupré, Xavier Aquilué, Jaume Massó, Joaquín Ruiz de Arbulo, TED'A. Adequació del local: Documentació de les estructures de fonamentació del *pulvinar*. En secció es documenta un esglaó de la *ima cavea*. En un sondeig al carrer es documentà el frontal del mur del podi i la cota de l'arena (TED'A 1990).
- **Circ 66 (2010):** Trinquet Vell 4, 2010. M. Reis Fabregat (Nemesis), promotor privat. Adequació del local: Documentació d'una de les voltes de sosteniment de la graderia i de la plataforma superior del circ (Fabregat i Curulla 2012).
- **Circ 67 (1999):** Trinquet Vell, 2, 1999. Òscar Curulla (Nemesis). Promotor privat. Remodelació del local: Documentació d'una volta del circ (Curulla 1999a).

SÍNTESI

La situació topogràfica del circ romà de Tàrraco condiciona les seves dimensions i el seu paper, no tan sols d'edifici d'espectacles, sinó d'eix vertebrador entre la ciutat i el complex del fòrum provincial. El circ es construeix en un espai delimitat per la muralla republicana, la qual cosa fa que les seves dimensions siguin menors que la d'altres circs.

A partir de les dades disponibles es calcula que el circ té una longitud de 325 m i una amplada que oscil·la entre 100 i 115 m, les dimensions de l'arena són 290 m de longitud i una amplada de 67 m a l'est i 77 m a l'oest. Per la *spina* es dóna una longitud suposada de 190 m, atès que, a hores d'ara, encara no se n'ha pogut localitzar cap element.

L'estructura del circ se sustenta en una sèrie de voltes perpendiculars al podi, amb una inclinació de 40º en els trams que servien de suport a la graderia. El passadís superior que envoltava les grades se sustentava sobre voltes horitzontals. La funcionalitat i la situació de l'edifici, però, fan que hi hagi algunes variants en l'esquema compositiu.

En relació a la tècnica constructiva del circ s'utilitza l'*opus caementicium* per fonamenta-



Figura 7. Capçalera oriental del circ. Foto: M. T. Miró.

cions, escales i voltes, l'*opus quadratum* en façanes i podi, l'*opus vittatum* per folrar els murs en zones accessibles al públic i l'*opus incertum* en espais de servei. En diversos punts s'ha pogut aprofundir en els aspectes constructius del circ. Al carrer del Trinquet Vell i a la plaça de la Font s'han documentat dos possibles basaments de grues en espais propers al podi, embegudes en l'arena, construïda sobre una base d'una capa compactada amb restes de roca repicada, tapàs, pedres, nòduls de calç i terra de color groc, una segona capa d'uns 30 cm amb terra argilosa i restes de tapàs, de repicat de carreus, pedres petites i nòduls de calç, la capa superior és de color vermell intens, de sorres amb textura argilosa molt neta, amb una potència d'almenys 40 cm.

Les graderies septentrional i meridional estan formades per dos *maeniana* (*ima* i *summa cavea*) separades per una *praecinctio*. Les substruccions i els accessos difereixen entre les dues graderies, a causa de la topografia de la ciutat.

La graderia septentrional se sustenta a la part central sobre voltes perpendiculars a l'arena, mentre que als extrems ho fa sobre llargues voltes paral·leles a aquesta, una de les quals anterior a la construcció del circ. En l'eix de simetria amb la plaça de representació hi trobem el *pulvinar*, el qual sustenta sobre quatre voltes cegues i culmina en una gran escalinata curvilínia en pedra de Santa Tecla. Els accessos a les grades s'han documentat mitjançant escales (plaça dels Sedassos, carrer del Trinquet Vell), a les quals es podia accedir des de l'arena o des de la plataforma superior.

La graderia meridional se sustenta íntegrament sobre voltes perpendiculars a l'arena de dimensions regulars, tot i que hi ha quatre voltes de majors dimensions. En aquest punt també s'han documentat accessos mitjançant escales al carrer del Trinquet Nou, a la Rambla Vella (escalinata que connecta el nivell de carrer amb la plataforma superior, des de la façana) i a la plaça de la Font.

Tan sols hi ha façana a la part meridional, la qual donava a la via Augusta, atès que el circ quedava encaixonat entre la muralla republicana per l'est i l'oest, i per la plaça de representació del fòrum provincial al nord. La façana estava formada per una seriació d'arcs motllurats (6,9 m d'alt per 4,5 d'ample), separats per falses pilastres decoratives. Entre la façana i l'inici de les voltes s'ha documentat un corredor perimetral al llarg de la façana, des del qual s'accedia a les voltes que podien ser cegues o de servei, o contenir les escales d'accés als nivells superiors.

La zona de la capçalera oriental (fig. 7) se sustenta sobre voltes perpendiculars a l'arena i una volta paral·lela a la muralla, que consisteix en una *via tecta* que connecta el pas des de la Via Augusta al pretori. En aquest sector coneixem la *porta triumphalis* amb accés rodat a l'arena des de l'exterior.

Al sector occidental se situaven els *carceres*, els quals finalment s'han pogut localitzar sota el Palau Municipal.

L'arena s'ha pogut documentar en diversos espais. Estava envoltada per un podi construït en carreus, coronat per un *balteus*, el qual s'ha pogut constatar en diversos punts principalment de la plaça de la Font. S'han documentat, com a mínim,



Figura 8. Podi i porta d'accés a l'arena. Foto: M. T. Miró.

tres portes d'accés a l'arena (sector capçalera, Trinquet Vell i Sedassos) (fig. 8).

Fins al moment, encara no s'ha pogut localitzar cap element de la *spina*.

La datació de la construcció del circ s'ha determinat a partir de diversos elements (relació amb el fòrum provincial, estructures preexistents i l'escàs material localitzat als nivells constructius) i s'ha fixat en època de Domicià, al darrer quart del segle I dC.

BIBLIOGRAFIA

Adserias, M.; Arbeloa, J. V. M.; Dupré, X.; León, A. M.; Jaume, J.; Palanques, L.; Solé, X. (1986). "Les excavacions realitzades a Tarragona durant el Pla de Solidaritat amb l'Atur l'any 1984", *Tribuna d'Arqueologia 1984-1985*, Barcelona, p. 35-42.

Aliende, P.; Díaz, M. (2004). *Memòria del seguiment arqueològic en l'immoble núm. 28 de la Plaça dels Sedassos de Tarragona (Tarragonès). Febrer de 2004*. Memòria inèdita.

Aquilué, X.; Dupré, X.; Massó, J.; Ruiz de Arbulo, J. (1990). "Le cirque romain de Tarragone", *Le cirque romain*, Toulouse, p. 65-69.

Aquilué, X.; Dupré, X.; Massó, J.; Ruiz de Arbulo, J. (1991). *Guia arqueològica de Tàrraco*, Tarragona.

Aquilué, X.; Dupré, X.; Massó, J.; Ruiz de Arbulo, J. (1999). *Tàrraco*, Guies del Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona.

Belmonte, C. (2009). *Memòria de la intervenció arqueològica realitzada al C/ Rambla Vella, 11 Tarragona (Tarragonès). Del 30 de juny al 3 de juliol de 2008*. Memòria inèdita.

Benet, C.; Díaz, M. (2006). *Memòria de la intervenció arqueològica al número 17 de la Rambla Vella de Tarragona (Tarragonès). Desembre de 2005*. Memòria inèdita.

Bermúdez, A. (1993). *Restes arqueològiques del circ romà a l'immoble situat a la plaça de la Font, 43(45). Informe-memòria*. Memòria inèdita.

Bravo, P. (2012). *Memòria d'intervenció arqueològica al número 23 de la Plaça de la Font de Tarragona (Tarragona, Tarragonès). 13-15 de juny de 2012*. Memòria inèdita.

Bravo, P.; Pociña, C. (2010). *Memòria de la intervenció arqueològica a la Plaça de la Font, número 39 (Tarragona, Tarragonès). 7-19 de maig de 2010*. Memòria inèdita.

Bravo, P.; Roig, J.F. (2015). *Memòria de la intervenció arqueològica a la capçalera del circ romà de Tarragona dins del "Projecte d'arranjament de l'espai de l'arena del circ romà" (Tarragona, Tarragonès). Març de 2015*. Memòria inèdita.

Cabrelles, I. (2006). *Memòria: intervenció arqueològica al carrer Portalet núm. 5 de Tarragona, Tarragonès*. Memòria inèdita.

Carilla, A. (1994). *Memòria d'excavació al carrer Ferrers núm. 5*. Memòria inèdita.

Corominas, M. (2004). *Memòria de la intervenció arqueològica al c/ Enrajolat, 13 de Tarragona (Tarragonès)*. Memòria inèdita.

Corominas, M. (2006). *Memòria del seguiment arqueològic de les obres realitzades al Palau Consistorial, Plaça de la Font,1. Tarragona (Tarragonès). Març 2006*. Memòria inèdita.

Corominas, M. (2007). *Memòria de la 2ª fase d'intervenció arqueològica situada al Palau Consistorial. Plaça de la Font, 1 Tarragona.(Tarragonès). Octubre 2007*. Memòria inèdita.

Corominas, M. (2008). *Memòria del seguiment dels treballs duts a terme amb motiu de la substitució*

del cablejat elèctric al carrer Ferrers de Tarragona (Tarragonès). Memòria inèdita.

CORTÉS, R. (dir.) (2000). *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona.

CURULLA, O. (1999a). *Memòria intervenció arqueològica. Bar "El Cau", c/ Trinquet Vell, 2, Tarragona (Tarragonès). Desembre 1999*. Memòria inèdita.

CURULLA, O. (1999b). *Memòria intervenció arqueològica. C/ Trinquet Nou, 27-29 (cantonada amb c/ Sant Oleguer) Tarragona (Tarragonès). Juliol-setembre 1999*. Memòria inèdita.

CURULLA, O. (2000a). "C/ Ferrers, 2", *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 317-318.

CURULLA, O. (2000b). "C/ Trinquet Vell, 16-18", *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 253-254.

DÍAZ, M. (2003). *Memòria del seguiment arqueològic en l'immoble núm. 45 de la plaça de la Font de Tarragona (Tarragonès), Tarragona*. Memòria inèdita.

DÍAZ, M. (2014). *Memoria de las intervenciones arqueológicas en las obras de "Mejora de la zona de la porta triumphalis del circo romano de Tarragona". (Tarragona, Tarragonès). 13 de noviembre-31 de diciembre de 2013, 26 de febrero-30 de abril de 2014*. Memòria inèdita.

DÍAZ, M. (2016). *Memòria del control dels treballs de condicionament al local núm. 1 del carrer Portalet de Tarragona (Tarragonès)*. Memòria inèdita.

DÍAZ, M.; MACIAS, J. M. (1999). *Memòria dels treballs arqueològics desenvolupats a la plaça dels Sedassos, Tarragona, XI/1998-II/1999*. Memòria inèdita.

DÍAZ, M.; ROIG, J. F. (2014). *Memòria d'intervenció arqueològica al c/del Trinquet Vell, dins del "Projecte bàsic i d'execució per a l'arranjament del c/ Trinquet Vell" (Tarragona, Tarragonès). 2 de gener-20 de novembre de 2013*. Memòria inèdita.

DUPRÉ, X. (1987a). "El fòrum provincial i el circ de Tarragona. Actuacions 1981-1986", *Tribuna d'Arqueologia 1986-1987*, Barcelona, p. 71-79.

DUPRÉ, X. (1987b). "El circ romà de Tàrraco. consideracions entorn a l'estudi d'un gran monument urbà", *Dèdal*, 1, Barcelona, p. 5-7.

DUPRÉ, X. (1988). "El projecte de recuperació del circ i de l'amfiteatre romans de Tarragona", *Acta Arqueològica de Tarragona*, 1 (1987-1988), p. 13-16.

DUPRÉ, X. (1990). "Un gran complejo provincial de época flàvia en Tarragona: aspectos cronológicos", *Stadtbild und Ideologie (Madrid 1987)*, München, p. 319-325.

DUPRÉ, X. (1993a). "Fòrum provincial i circ romà (1982-1986), Tarragona", *Anuari d'intervencions arqueològiques a Catalunya. Època romana-antiguitat tardana. Campanyes 1982-1989*, Barcelona, p. 221.

DUPRÉ, X. (1993b). "Circ romà-Sector Sant Ermenegild, Tarragona", *Anuari d'intervencions arqueològiques a Catalunya. Època romana-antiguitat tardana. Campanyes 1982-1989*, Barcelona, p. 234-235.

DUPRÉ, X. (1993c). "Circ romà - Plaça de la Font, 5, Tarragona", *Anuari d'intervencions arqueològiques a Catalunya. Època romana-antiguitat tardana. Campanyes 1982-1989*, Barcelona, p. 235.

DUPRÉ, X. (1993d). "Circ romà-Plaça de la Font, 29, Tarragona", *Anuari d'intervencions arqueològiques a Catalunya. Època romana-antiguitat tardana. Campanyes 1982-1989*, Barcelona, p. 236.

DUPRÉ, X. (1993e). "Circ romà-C. dels Ferrers, 20 i c. del Trinquet Vell, 2, 4 i 4 bis, Tarragona", *Anuari d'intervencions arqueològiques a Catalunya. Època romana-antiguitat tardana. Campanyes 1982-1989*, Barcelona, p. 237-238.

DUPRÉ, X. (2006). "Edificis d'espectacle", *Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco*, Tarragona, p. 55-72.

DUPRÉ, X.; MASSÓ, J.; PALANQUES, L.; VERDUCHI, P. (1987). "Circo romano de Tarragona (Tarragonès)", *Arqueología 84-85*, Madrid, p. 112-113.

DUPRÉ, X.; MASSÓ, M. J.; PALANQUES, M. L.; VERDUCHI, P. A. (1988). *El circ romà de Tarragona. I. Les Voltes de Sant Ermenegild*, Excavacions Arqueològiques a Catalunya, 8, Barcelona.

FABREGAT, M. R.; CURULLA, O. (2012). *Memòria. Excavació arqueològica. Carrer Trinquet Vell 4. Tarragona (Tarragonès). Gener-febrer 2010*. Memòria inèdita.

FOGUET, G. (2002). *Memòria de l'intervenció arqueològica a la Rambla Vella n*úm. 29 de Tarragona, Tarragonès *(1a fase: setembre-octubre 1992, 2a fase: febrer 1993)*. Memòria inèdita.

FOGUET, G.; LÓPEZ VILAR, J. (1994). "Alguns aspectes de l'urbanisme romà de Tàrraco: delimitació d'espais monumentals i residencials a la llum de les darreres excavacions", *Actes del XIV Congrés Internacional d'Arqueologia Clàssica. La ciutat en el món romà*, Tarragona, vol. II, p. 162.

GALLIAND, C. (2012). *Memòria de la intervenció arqueològica al carrer Trinquet Vell 16-18, Antiga "Casa dels Militars" (Tarragona, Tarragonès)*. Memòria inèdita.

GARCIA, M.; TEIXELL, I. (2008). *Memòria de la intervenció arqueològica al carrer Ferrers 19 de Tarragona (Tarragonès), del 25 al 29 de febrer de 2008*. Memòria inèdita.

GARCÍA-ANTÓN, D. (2004). *Memòria de control arqueològic. Baixada de Peixateria, 19. Tarragona (Tarragonès)*. Memòria inèdita.

GEBELLÍ, P. (1997). *Memòria de la intervenció arqueològica al Jardí de la Casa dels Militars de Tarragona (Tarragonès)*. Memòria inèdita.

GEBELLÍ, P. (1998). *Memòria de la intervenció arqueològica a la Plaça de la Font de Tarragona (Tarragonès). 1995-1996*. Memòria inèdita.

GEBELLÍ, P. (1999). "Noves aportacions al coneixement històric de la Part Alta de Tarragona. La intervenció arqueològica a la Plaça de la Font de Tarragona", *Butlletí Arqueològic*, V, 19-20, p. 153-196.

GEBELLÍ, P.; PIÑOL, L. (1997). "Intervencions arqueològiques a la Part Alta de Tarragona", *Tribuna d'Arqueologia 1996-1997*, Barcelona, p. 99-116.

MACIAS, J. M. (1996). *Memòria de l'excavació arqueològica realitzada en el solar núm. 19 de la Baixada Peixateria. Circ romà de Tarragona. 9 d'abril-9 de maig de 1996*. Memòria inèdita.

MACIAS, J. M. (2003). *Memòria de l'excavació arqueològica realitzada* a la Plaça de la Font de Tarragona per a la instal·lació de contenidors soterrats. Memòria inèdita.

MACÍAS, J. M.; BRAVO, P.; POCIÑA, C.; BOSCH, F.; DÍAZ, M. (2004). *Memòria de l'excavació arqueològica efectuada al circ romà de Tarragona. Sector Capçalera-Baixada de la Pescateria. Tarragona (Tarragonès). 2001-2002*. Memòria inèdita.

MACIAS, J. M.; FIZ, I.; PIÑOL, L.; MIRÓ, M. T.; GUITART, J. (2008). *Planimetria arqueològica de Tàrraco*, Tarragona.

MACIAS, J. M.; TEIXELL, I. (2015). *Memòria de la intervenció arqueològica al circ romà de Tarragona. Sector Arena-Capçalera oriental 20 d'agost-20 de setembre de 2012. Tarragona*. Memòria inèdita.

MAR, R.; PIÑOL, L. (1995). "El circo romano de Tarraco. Nuevos datos", *Forum de Arqueología*, I, Mèrida, p. 44-51.

MAR, R.; RUIZ DE ARBULO, J.; VIVÓ, D.; BELTRÁN-CABALLERO, J. A.; GRIS, F. (2015). *Tarraco. Arquitectura y urbanismo de una capital provincial romana. Volumen II. La Ciudad imperial*, Tarragona.

MASSÓ, J.; SOLÉ, X. (1993). "Circ romà-Rambla Vella, 3, Tarragona", *Anuari d'intervencions arqueològiques a Catalunya. Època romana-antiguitat tardana. Campanyes 1982-1989*, Barcelona, p. 232.

MASSÓ, J.; DUPRÉ, X. (1993). "Circ romà-C. del Trinquet Vell, 12, Tarragona", *Anuari d'intervencions arqueològiques a Catalunya. Època romana-antiguitat tardana. Campanyes 1982-1989*, Barcelona, p. 233.

MENCHON, J.; MACIAS, J. M.; REMOLÀ, J. A.; BENET, C.; FÀBREGA, X.; BERMÚDEZ, A. (1994). "El circ romà de Tarragona. Intervencions dels anys 1990-1992", *Actes del XIV Congrés Internacional d'Arqueologia Clàssica. La ciutat en el món romà*, Tarragona, vol. II, p. 275-276.

PELLEJÀ, R. (2005). *Memòria dels treballs arqueològics a la plaça dels Sedassos nº 24 de Tarragona (Tarragonès)*. Memòria inèdita.

PEÑA, I. (1997a). *Memòria. Intervenció arqueològica. Plaça dels Sedassos nº 16, Tarragona (Tarragonès), juliol-agost 1995*. Memòria inèdita.

PEÑA, I. (1997b). *Memòria del seguiment d'obres de l'enderroc d'un edifici a la cantonada entre C/ La Nau, 19 i Enrajolat, 20, Tarragona, Tarragonès, juny 1996*. Memòria inèdita.

PEÑA, I. (1997c). *Memòria. Seguiment arqueològic de les obres d'arranjament del carrer Ferrers al casc antic de Tarragona (Tarragonès). Febrer-març 1995*. Memòria inèdita.

PEÑA, I. (2000a). "C/ Ferrers", *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 179-182.

PEÑA, I. (2000b). "C/ La Nau, 19 i Enrajolat, 20", *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 187-188.

PEÑA, I. (2000c). "Plaça Sedassos, 16", *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 197-201.

PIÑOL, L. (1995). *El circ romà de Tarragona: noves interpretacions arqueològiques. Estudi històric-arquitectònic de l'edifici*, Tesi de llicenciatura, URV, inèdita.

PIÑOL, L. (1996). *Memòria de les intervencions al circ romà/Pretori (Tarragona, Tarragonès) Març-juliol 1994*. Memòria inèdita.

PIÑOL, L. (1997). *Memòria del seguiment arqueològic a la Baixada de la Peixateria i carrer Enrajolat per a la instal·lació de les canalitzacions del gas tarraconense (Tarragona, Tarragonès)*. Memòria inèdita.

PIÑOL, L. (2000a). "Baixada de la Peixateria i C/ Enrajolat", *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 28-87.

PIÑOL, L. (2000b). "Baixada de la Peixateria, 9-15", *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 269-274.

PIÑOL, L. (2000c). "Plaça Sedassos, 16-20", *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 275-283.

PIÑOL, L. (2000d). "Voltes del Pretori (C/ Enrajolat i Casa dels Militars)", *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 89-107.

PIÑOL, L. (2000e). "El circ romà de Tarragona. Qüestions arquitectòniques i de funcionament", a *Tàrraco 99: Arqueologia d'una capital provincial romana*, Tarragona, p. 53-60.

PIÑOL, L.; MIR, H. (1996). "La reutilització d'estructures romanes en època medieval: excavacions a les voltes del Circ de Tàrraco (campanya 1994)", *XXIII Congreso Nacional de Arqueología (Elx, març de 1995)*, Elx, p. 335-341.

POCIÑA, C. (2008a). *Memòria del control arqueològic al núm. 57 de la Rambla Vella Tarragona (Tarragonès). 1-4 de juliol de 2008*. Memòria inèdita.

POCIÑA, C. (2008b). *Memòria dels treballs de condicionament al núm. 41 de la plaça de la Font de Tarragona (Tarragonès). 25 a 30 de maig de 2008*. Memòria inèdita.

RAMON, E. (1993). *Memòria del seguiment d'obres portat a terme als carrers dels Ferrers, Major i dels Cavallers (Tarragona)*. Memòria inèdita.

REMOLÀ, J. A.; TEIXELL, I. (1998). *Memòria d'excavació: Plaça de la Font, 45. Tarragona (Tarragonès), Tarragona*. Memòria inèdita.

ROIG, J. F. (2016). *Memòria d'intervenció arqueològica als números 23-27 del carrer Ferrers de Tarragona (Tarragona, Tarragonès). Del 14 de març a l'1 d'abril de 2016*. Memòria inèdita.

RUIZ DE ARBULO, J.; MAR, R. (2001). "El circo de Tarraco. Un monumento provincial", a *El circo en la Hispania Romana*, Mèrida, p. 141-154.

SERVEI ARQUEOLÒGIC DE LA URV, (2000). "Excavacions arqueològiques a la Plaça de la Font de Tarragona, a *Tàrraco 99: Arqueologia d'una capital provincial romana*. Tarragona, p. 61-70.

TARRAGÓ, S. (1993). "A la recerca d'una identitat perduda: el circ romà de Tàrraco", a *Els monuments provincials de Tàrraco: Noves aportacions al seu coneixement*, Tarragona, p. 269-295.

TED'A (1990). *Taller Escola d'Arqueologia 1987-1990*, Tarragona.

TOBÍAS, O. (1995). *Memòria del seguiment arqueològic de les obres per a la instal·lació de les conduccions del Gas Tarraconense als carrers Enrajolat-Nau-Natzaret, 1994*. Memòria inèdita.

TOBÍAS, O. (2000). "C/ Enrajolat, C/ Nau i C/ Natzaret de Tarragona", *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 109-111.

TUBILLA, M. (2000). "Plaça de la Font", *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 45-57.

VILÀ, J. (2013). *Memòria de la intervenció arqueològica. Tàrraco. Circ romà. Carrer Enrajolat (Tarragona, Tarragonès). 2011-2012*. Memòria inèdita.

VILÀ, J. (2016). *Memòria de la intervenció arqueològica a Tarraco. Circ romà. Plaça de la Font, 21 de Tarragona (Tarragonès)*. Memòria inèdita.

VILÀ, J.; VILALTA, E. (2013). *Memòria de la intervenció arqueològica a Tarraco. Rambla Vella, 31 (Tarragona. Tarragonès)*. Memòria inèdita.

VILÀ, J.; TEIXELL, I.; BRULL C. (2014). "Noves dades sobre el circ romà de Tarragona. Intervenció arqueològica al carrer de l'Enrajolat", *Tribuna d'Arqueologia 2012-2013*, Barcelona, p. 69-85.

VILALTA, E. (2001). *Memòria de l'excavació arqueològica a la plaça de la Font nº 26, Tarragona, Tarragonès*. Memòria inèdita.

VILALTA, E. (2002). *Memòria dels treballs arqueològics a la plaça dels Sedassos de Tarragona (Tarragonès)*. Memòria inèdita.

VILALTA, E. (2013). *Memòria de la intervenció arqueològica a Tarraco. Rambla Vella, 31 (Tarragona. Tarragonès)*. Memòria inèdita.

VILALTA, E. (2015). *Informe de l'excavació arqueològica al c. Sant Fructuós, 2. Tarragona, Tarragonès*. Memòria inèdita.

VILASECA, A. (2000). *Memòria. Intervenció arqueològica al carrer Trinquet Nou núm. 13 de Tarragona, Tarragonès*. Memòria inèdita.

EL CIRC DE TÀRRACO I L'ARQUEOLOGIA DE LA IL·LUSTRACIÓ (1762-1813)

Jaume Massó Carballido, *Museu d'Arqueologia Salvador Vilaseca*

L'il·lustrat segle XVIII tarragoní ens ofereix –especialment a la segona meitat d'aquesta centúria i als primers anys de la següent– un panorama realment impressionant de noms i d'obres, per bé que cal dir que sovint no ha estat prou tingut en compte en els estudis posteriors.

RAMON FOGUET, EL REFERENT

Personatge polimorf, el canonge, bibliòfil i col·leccionista, Ramon Foguet i Foraster va néixer a Sant Martí de Maldà (Urgell) el 25 de gener de 1729[1]. Entrà molt aviat al Seminari de Tarragona i als 17 anys continuà els estudis a la Universitat de Cervera, en la qual es va graduar en Dret civil i canònic i es doctorà en Filosofia, disciplina que va ensenyar a la corresponent càtedra. A l'igual que altres parents molt pròxims, fou nomenat canonge del Capítol de la Catedral de Tarragona (l'any 1751, quan encara era molt jove). El 1789 va obtenir la dignitat d'ardiaca de Vila-seca (la segona en importància del Capítol), que mantingué fins a la seva mort, i exercí diversos càrrecs com a canonge, entre els quals el d'arxiver capitular i el de vicari general. Fou, a més, diputat eclesiàstic i comissionat provincial a la Cort. El 1769 va formar part de la junta municipal encarregada d'atendre l'alienació dels béns dels jesuïtes expulsats. Bon coneixedor del llatí i del grec, Foguet fou la figura clau de la cultura tarragonina de la segona meitat del segle XVIII i l'erudit local de referència i de consulta obligada per a tots els il·lustrats peninsulars. Si llegim els elogis que li van dedicar en lletra impresa personatges tan destacats com Finestres, Flórez, Ponç (castellanitzat Ponz) o Masdéu –o el baró de Maldà, en lletra manuscrita–, que el van poder tractar personalment, podem capir la categoria humana que va assolir, així com el seu prestigi intel·lectual.

Potser la intervenció més transcendent de Foguet és la seva col·laboració en la preparació dels dos volums tarraconenses de l'*España Sagrada* del religiós agustí i historiador eruditíssim Henrique Flórez de Setién y de Huidobro (1702-1773)[2]. Foguet va facilitar a Flórez tota mena d'informacions i gestions, entre les quals el contacte amb el pintor i escultor vallenc Francesc Bonifàs i Massó (1735-1806)[3]. Sabem que Flórez estigué a Tarragona el maig de 1762, per a conèixer la ciutat i poder documentar-se *in situ*[4]. Després del viatge, i ja des de Madrid, Flórez va escriure diverses cartes a Foguet, tot sol·licitant més notícies, dades complementàries, aclariments, etc. D'aquestes cartes, trameses entre 1762 i 1768, se'n van conservar vint-i-nou, les quals van ser posteriorment copiades i trameses pel canonge Domènec Sala, l'any 1833, a la Real Academia de la Historia[5].

Sabem que Foguet havia tramès a Flórez, el 1766, un "dibujo" sobre el circ; el mateix Flórez, en una carta d'agraïment signada el 22 de setembre d'aquell mateix any, respongué a Foguet: "Ya quedo contento por ahora con lo que mira al Circo en vista del dibujo recibido en la última de V.m.,

1. Vegeu Ruiz i Porta, J.: "Els canonges Foguet y González de Posada, archeólegs de Tarragona", *Boletín Arqueológico*, èp. II, núm. 3, Tarragona 1914, p. 93-144, i Güell i Junkert, M.: *Notes per a l'estudi d'una família d'altes dignitats eclesiàstiques de la Seu de Tarragona (segle XVIII): els Foguet*, Tarragona: Publicacions "Paratge Tarragoní", 1991.
2. Sobre aquest autor (que escrivia el seu nom de fonts amb hac), vegeu –entre d'altres– l'excel·lent resum biogràfic de Campos y Fernández de Sevilla, F. J.: *Enrique Flórez. La pasión por el estudio*, Madrid: Revista Augustiniana, 1996.
3. Vegeu Massó Carballido, J.: "Francesc Bonifàs i Massó, arqueòleg", dins Bassegoda, B.; París, J. (ed.): *L'època del barroc i els Bonifàs. Actes de les Jornades d'història de l'art a Catalunya. Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006*, Barcelona: Universitat de Barcelona - Universitat Autònoma de Barcelona - Universitat de Girona, 2007, p. 449-463 (hi tractem també la qüestió del cognom Bonifàs, Bonifaci o Bonifaç).
4. Vegeu Méndez, F.: *Noticias sobre la vida, escritos y viajes del Rmo. P. Mtro. Fr. Enrique Flórez*, segona edició, Madrid 1860, p. 196-197, i Massó Carballido, J.: "Tarragona i el pare Flórez", *Nou Diari* (Tarragona), núm. 1770, 5 de gener de 1996, p. 5.
5. Vegeu Campos y Fernández de Sevilla, F. J.: "Correspondencia del agustino Enrique Flórez con el canónigo D. Ramón Foguet i Foraster", *Butlletí Arqueològic* (Tarragona), èp. v, núm. 19-20 (1997-1998) [1999], p. 271-311.



Figura 1. Plànol de Tarragona, del segle XVIII. Archivo del Ministerio de Defensa.

por el que le doy mil gracias"[6]. Hi podem deduir que Foguet facilità la connexió entre Flórez i Bonifàs, autor del dibuix original del molt interessant plànol general del circ publicat al volum XXIV de l'*España Sagrada*.

En la seva descripció del monument, i perquè segurament tenia *in mente* el referent de la ciutat de Roma, Flórez afegí al nom genèric del circ de Tarragona l'adjectiu o complement de "Máximo", un annex confusiu i apòcrif que altres autors posteriors (fins i tot de molt recents) també incorporarien sense reflexionar-hi gaire:

> Entre la parte del Mar que coge el Oriente de la Ciudad por el Baluarte que llaman de Carlos V y entre el sitio del Convento de S. Domingo, se descubren los vestigios correspondientes al *Circo Máximo*, que tiene de largo mas de mil y quinientos pies, ò quinientas varas, con el ancho de mas de trescientos pies: porque aunque hay casas labradas, perseveran en la mayor parte los arcos, ò bóvedas sobre las quales estaban fabricados los subselios ò asientos para el concurso. [...] Conocense tres ordenes de arcos (como tenia el Circo Maximo de Roma) sobre los quales se formaban los foros, ú ordenes de asientos, todos en líneas paralelas, con el declive correspondiente, à fin que unos no impidiesen la vista de otros, como se acostumbra en las fabricas de nuestros espectaculos. Por la parte exterior del Circo servian los arcos para oficinas y tiendas en lo mas bajo, y encima entradas y salidas para las gradas, de modo que en la mayor multitud de concurso no impidiesen los unos à los otros. Por un extremo de lo largo del Circo se cerraba en semicirculo: por el otro en linea de angulos rectos, donde estaban las Carceles, ò sitios en que se reservaban los Caballos para las carreras, pues el *curso* era el principal destino de los Circos, por medio de las Bigas, Quadrigas, Seyu-

6. Carta reproduïda per Ruiz i Porta, J.: "Els canonges Foguet y González de Posada, archeólegs de Tarragona", *Boletín Arqueológico*, èp. II, núm. 3, Tarragona 1914, p. 104.

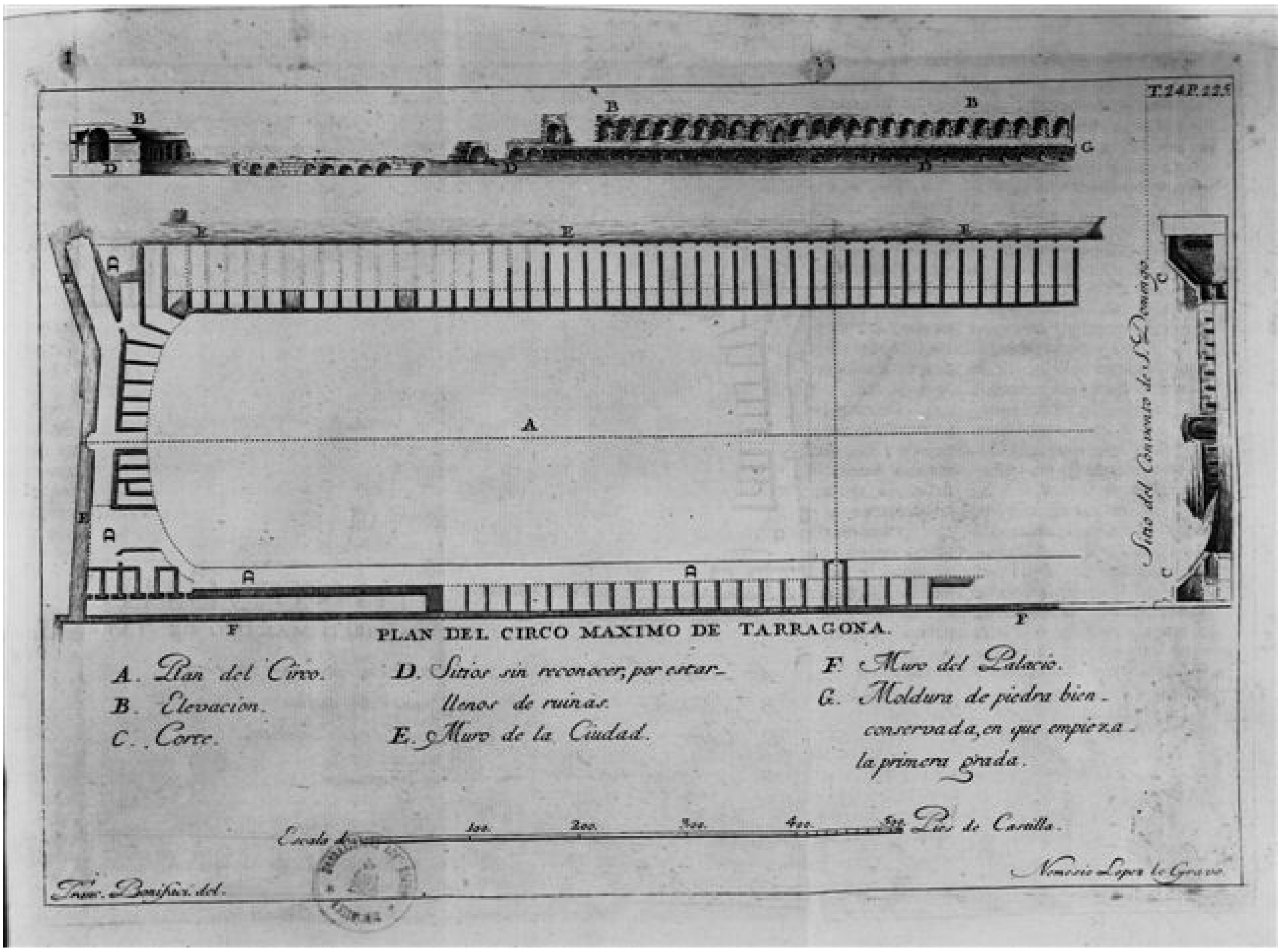


Figura 2. "Plan del Circo", del volum XXIV de l'*España Sagrada* de Flórez (1769). Dibuix de F. Bonifàs.

ges &c. De estos Juegos Circenses tenemos memoria en Tarragona, juntamente con un famoso Auriga, llamado Eutiches, à quien sus Señores pusieron en el Sepulcro la Inscripcion elegante que persevera en el Palacio del Arzobispo, y publicó Grutero pag. CCCXL. 4[7]. La figura del Auriga con palma es de un pie Castellano: toda la piedra tiene tres y medio de largo, y dos de ancho[8].

No cal dir que la descripció, força detallada, de Flórez seria copiada o adaptada per molts dels autors que s'ocuparien posteriorment del Circ de Tàrraco. Però també va ser la causa –o l'excusa– d'una "intervenció arqueològica" intencionada (tot i que més aviat hem de considerar-la un sondeig o prospecció) portada a terme l'any 1784 per un noble irlandès i de la qual en parlà uns quants anys després, tot i que molt succintament, el curiós viatger valencià Antoni(o) Pons (que castellanitzà el seu cognom com a Ponz). Respecto la ortografia original:

> El Señor Coningham, Caballero Irlandes, tuvo permiso el año pasado de 1754 [*sic*] de hacer una excavacion, y halló en la peña viva un pasadizo que rodeaba todo el Circo, ó su mayor parte, y fué de dictámen que tenia mayores dimensiones que las que se remitiéron, y publicó el P. Mro. Florez, comprehendiendo dentro de su espacio todo el sitio que ahora ocupa el Convento de los

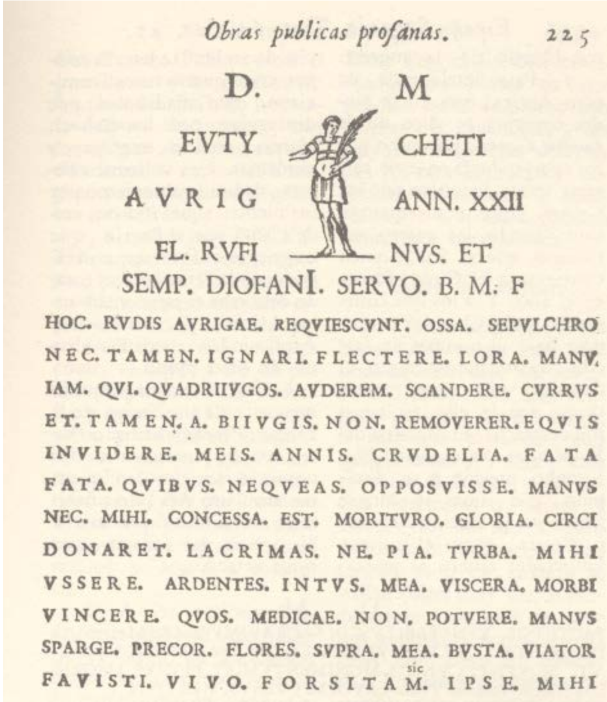
7. Una de les il·lustracions de la pàgina 225 d'aquest tom de l'*España Sagrada*, potser també dibuixada per Bonifàs, és una petita representació gravada –més reconstructiva que fidel– del baix relleu de l'estela funerària del jove auriga *Eutyches*.
8. A les pàgines 226-227, Flórez també esmenta la inscripció dedicada a *Fuscus*, "descubierta en el camino que baja à N. Señora del Milagro" (es tracta de l'església romànica erigida sobre l'arena de l'Amfiteatre). L'epigrafista alemany J. Gruter (un cognom que ell mateix llatinitzà com a *Gruterus* i que fou castellanitzat com a "Grutero") publicà al començament del segle XVII (1603) una recopilació d'inscripcions romanes que hom considera el precedent dels *corpus* publicats posteriorment i encara en curs d'actualització.

PP. Dominicos, y la calle intermedia entre este, y la muralla[9].

Com hem dit abans, aquesta "excavació" es va fer el 1784, perquè considerem que l'esment "1754" és degut a una errata[10]. El cavaller irlandès era William Conyngham (1733-1796), dit William Burton abans d'heretar el títol d'*Earl Conyngham* arran de la mort del seu oncle, l'any 1781[11]. Ens consta que cap a la mateixa època visità Elx i Sagunt i que publicà, en tornar a Irlanda, notícies sobre les restes antigues d'ambdues ciutats[12]. Al contrari del que succeí amb les seves recerques al País Valencià, no ha restat –que sapiguem– cap informe o document sobre els treballs de Burton / Conyngham a Tarragona i –si més no fins ara– ni tan sols hem pogut certificar la seva presència a la ciutat.

Un altre dels autors que va tenir relació amb Foguet fou el jesuïta Joan Francesc de Masdéu i de Montero (1744-1817), qui va incloure a la seva voluminosa *Historia crítica de España* (publicada a partir de 1784) un interessant apèndix epigràfic i numismàtic farcit amb nombrosos materials tarraconenses. Masdéu va incloure el "R(everendo) Señor Canónigo Arcediano de la Santa Iglesia de Tarragona, Don Ramon Foguet" al seu "Catálogo alfabético de los españoles vivientes [*sic*] que han concurrido con sus luces y noticias á la Coleccion de lápidas y monedas de la España Romana"[13].

Ja al tercer terç del segle XVIII, podem anotar la presència a Tarragona de diversos viatgers estrangers, com la del famós aventurer italià Giacomo Casanova (1725-1798), qui –*circa* 1768– no deixa de fer constar que havia passat a la ciutat, "plena de monuments antics, un dels dies més agradables"[14], o –l'any 1775– la de l'anglès Henry Swinburne (1743-1803), autor de l'interessant llibre *Travels through Spain*, il·lustrat amb unes quantes làmines



Obras publicas profanas. 225

D. M
EVTY CHETI
AVRIG ANN. XXII
FL. RVFI NVS. ET
SEMP. DIOFANI. SERVO. B. M: F

HOC. RVDIS AVRIGAE. REQVIESCVNT. OSSA. SEPVLCHRO
NEC. TAMEN. IGNARI. FLECTERE. LORA. MANV.
IAM. QVI. QVADRIIVGOS. AVDEREM. SCANDERE. CVRRVS
ET. TAMEN. A. BIIVGIS. NON. REMOVERER. EQVIS
INVIDERE. MEIS. ANNIS. CRVDELIA. FATA
FATA. QVIBVS. NEQVEAS. OPPOSVISSE. MANVS
NEC. MIHI. CONCESSA. EST. MORITVRO. GLORIA. CIRCI
DONARET. LACRIMAS. NE. PIA. TVRBA. MIHI
VSSERE. ARDENTES. INTVS. MEA. VISCERA. MORBI
VINCERE. QVOS. MEDICAE. NON. POTVERE. MANVS
SPARGE. PRECOR. FLORES. SVPRA. MEA. BVSTA. VIATOR
FAVISTI. VIVO. FORSITAM. (sic) IPSE. MIHI

Figura 3. Baix relleu i text de la làpida de l'auriga *Eutyches*, segons Flórez (1769).

que mostren monuments tarraconenses[15]. Tornant als peninsulars, hem d'assenyalar la influència de la prestigiosa *España Sagrada* de Flórez en l'àmbit historiogràfic tarragoní, com podem comprovar –per exemple– en el cas del també eclesiàstic Marià Marí i Bas (1733-1809), autor d'un complet arxiepiscopologi tarraconense en llatí (el manuscrit del qual va ser molt utilitzat pels historiadors locals posteriors); Marí es limità a seguir –a copiar, millor dit– el volum XXIV de l'*España Sagrada* tot transcrivint les notícies que Flórez hi havia recollit sobre les antiguitats de la ciutat, fins i tot calcant les làmines, com podreu comprovar si mireu l'edi-

9. PONZ, A.: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, tom XIII, primera edició, Madrid 1785, p. 182, nota 1; com és ben sabut, el convent dels dominics era situat al lloc que ocupa actualment l'Ajuntament, amb façana posterior al carrer Rera Sant Domènec.

10. En un altre lloc del volum, concretament a la nota de la pàgina 194, Ponz s'esmenta –correctament, però en referència a una altra qüestió– "el año pasado de 1784", però –per a fer-ho més complicat– a la segona edició, de 1788, també a la pàgina 182, es va intentar corregir aquella errata, tot posant "el pasado año de 1774". La data de 1784 es correspon perfectament amb les notícies que al seu dia ens comunicà amablement el senyor C. E. F. Trench, historiador d'Slane (Irlanda), pel que fa a l'estada a la Península Ibèrica del segon comte de Conyngham durant els anys 1783 i 1784. La nota, a peu de pàgina, va ser afegida per Ponz el 1785, després de la redacció original de la carta sisena del volum XIII del seu *Viage*, que havia estat escrita pels volts de 1782-1783. Per la seva part, LABORDE, A. DE: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, tom I, París 1806, foli 33, copià l'errata de l'edició de 1785 del llibre de Ponz i originà una successió de referències errònies.

11. Informacions gentilment facilitades pel senyor Trench; vegeu MASSÓ CARBALLIDO, J: "Un irlandès, el primer excavador del circ, l'any 1784", *Diari de Tarragona*, núm. 468, 2 de desembre de 1987, p. 20-21.

12. Vegeu HÜBNER, E.: *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. II, Berlín 1869, p. 480 i 512-13.

13. MASDÉU, J. F. de: *Historia crítica de España, y de la cultura española*, tom XIX, Madrid: Sancha, 1800, p. XV.

14. CASANOVA, J.: *Memorias*, vol. II, Buenos Aires: Edaf, 1962, p. 975.

15. SWINBURNE, H.: *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776. In wich several monuments of roman and moorish architecture are illustrated by accurate drawings taken of the spot*, Londres 1779.

ció catalana del primer volum de l'arxiepiscopologi marinià[16].

Algunes obres generals, com el discret *Atlante Español*, de Bernat Espinalt, ens descriuen Tarragona amb una certa atenció[17].

GONZÁLEZ DE POSADA I EL CANVI DE SEGLE

D'altra banda, l'arribada a Tarragona –el 1792 (només una mica més de dos anys abans de la mort de Foguet–, del nou canonge tarraconense Carlos Benito González de Posada y Menéndez (1745-1831) li va permetre –endut per la seva ja patentada il·lustració–[18] compenetrar-se amb el món cultural i històric de la ciutat[19]. En bona mesura continuador de Foguet, Posada serà el nou referent "antiquari" de Tarragona. Els seus contactes amb autors tan significatius –als primers anys del segle XIX– com Alexandre de Laborde o Jaume Villanueva, demostren les seves importants relacions il·lustrades i, per mitjà d'aquestes i de les poques i pràcticament inèdites obres de temàtica tarraconense que han arribat fins a nosaltres, podem avaluar el destacat pes historiogràfic de Posada a la història de la recerca arqueològica sobre Tàrraco[20].

Participà també Posada en la creació de l'Escola o Acadèmia de Dibuix i Nàutica de la ciutat (1801), en la qual es van formar unes noves generacions d'artistes i d'"antiquaris", com els tarragonins Vicenç Roig i Besora (1762-1837)[21], dit *Vicentó* (qui el 1788 ja havia participat en la restauració de l'arc de Berà), i el seu deixeble Bonaventura Hernández Sanahuja (1810-1891)[22]. A la mateixa Escola de Dibuix s'encetaren les col·leccions arqueològiques que es van anar formant durant la primera meitat del segle XIX i que originaren l'actual Museu Arqueològic de Tarragona[23].

La tardor de l'any 1794 passà uns quants dies a Tarragona el curiós i impenitent grafòman Rafael (o Rafel) d'Amat i de Cortada (1746-1819), baró de Maldà[24], qui ens ha deixat –entre altres coses– una interessant descripció de la ciutat, així com de la important biblioteca i de les col·leccions de Foguet, poques setmanes abans de la mort del canonge. A tall de mostra, copiem només unes quantes línies de l'edició de Ramon Boixareu del *Calaix de Sastre*:

> *Dia 29 de setembre* [...]. Després, cerca d'onze hores anàrem a fer visita al Sr. ardiaca de Vila-seca, don Ramon Foguet, i vèurer-li lo museu de vàries col·leccions d'història natural. [...] / Que porció de medalles de guix en altre aposento vérem de testes dels romans i altres de personatges d'Europa!; a vàries col·leccions de totes estes antiguitats; gats dissecats; conxes; petxines; vàrios minerals; petrificacions i vàries obres de la naturalesa que, per entretenir-s'hi hom ab cada cosa d'aquelles, necessitava tot un dia en fer-hi reflexió; i en llegir a tots aquells *selectos* llibres –que penso casibé únics en Espanya– la vida

16. Marí, M.: *Exposició cronològico-històrica dels noms i dels fets dels arquebisbes de Tarragona* (ed. de J. M. Escolà), Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses "Ramon Berenguer IV", 1989.

17. Espinalt i Garcia, B.: *Atlante Español, ó Descripcion General Geográfica, Cronológica, é Histórica de España, por Reynos, y Provincias* [...], tom V, Madrid 1781. Espinalt era membre de la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid.

18. Com palesa la seva extensa i coneguda correspondència amb Gaspar Melchor de Jovellanos.

19. Vegeu Fita, F.: "Un asturiano ilustre, o sea D. Carlos González de Posada. Datos biográficos y bibliográficos, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tom LI, quad. VI, Madrid 1907, p. 447-452; Ruiz i Porta, J.: "El canonge González de Posada", *Boletín Arqueológico*, èp. II, núm. 4, Tarragona 1914, p. 121-143, i Arco, R. del: "Testamento de D. Carlos Benito González de Posada é inventario de sus bienes", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tom LII, quadern I, Madrid 1908, p. 51-61.

20. L'estudi més recent i complet sobre aquest personatge és el de Remesal Rodríguez, J.; Pérez Suñé, J. M.: *Carlos Benito González de Posada (1745-1831): vida y obra de un ilustrado entre Asturias y Cataluña*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2013.

21. Vegeu Ribera Gassol, R.: "Un baix relleu de l'escultor Vicenç Roig (1762 ó 1764 - 1837)", en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XX (2006), Barcelona, 2007, págs. 157-160, i Massó Carballido, J.: "Errors biogràfics", *El Punt* (ed. Camp de Tarragona), núm. 4348, 12 de setembre de 2008, p. 30 (val a dir que també vaig redactar un resum biogràfic sobre aquest interessant personatge per al *Diccionario Biográfico Español*, editat per la Real Academia Española, però a hores d'ara en desconec el volum, la data i les pàgines del text publicat).

22. Vegeu Massó Carballido, J.: "Bonaventura Hernández Sanahuja i l'arqueologia urbana de Tarragona", *Un home per a la Història. Homenatge a Bonaventura Hernández Sanahuja* (catàleg de l'exposició), Tarragona: Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 1992, p. 40-55, i –del mateix autor– "Hernández Sanahuja, Bonaventura", dins Güell, M.; Rovira i Gómez, S.-J.: *Biografies de Tarragona*, volum I, Benicarló: Onada, 2010, p. 34-35.

23. Vegeu Massó Carballido, J.: "Notes documentals sobre els fons del Museu Nacional Arqueològic de Tarragona", *Butlletí Arqueològic*, èp. V, núm. 19-20 (1997-1998), Tarragona 2000, p. 313-346.

24. Vegeu Galí, A.: *Rafel d'Amat i de Cortada, baró de Maldà. L'escriptor. L'ambient*, Barcelona: Aedos, 1954, i Pascual i Rodríguez, V.: *El Baró de Maldà. Materials per a una biografia*, Montcada i Reixac: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.



Figura 4. "Vista de las ruinas del Castillo de Pilatos por la explosion que hicieron los Franceses en 19 de Agosto de 1813, desde el punto cercano á la Batería [de] S. Clemente". Dibuix de V. Roig. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona.

d'un home fóra, ab tot que llarga, curta, com diu aquell adagi: *Ars longa, vita brevis*[25].

L'erudit oficial de marina José (de) Vargas (y) Ponce (1760-1821), acadèmic de San Fernando i de la Historia (de la qual seria també director), fou enviat l'any 1799 per Gaspar Melchor de Jovellanos a Tarragona, "antiquísima ciudad que no dejó descansar a nuestro curioso, que, a las inscripciones, ruinas y antiguallas, unió la pesquisitoria por los archivos de tantos monasterios que hay por aquella provincia"[26], de tot el qual restà un interessant manuscrit a l'Academia de la Historia i qualque "carta arqueològica" que li trameté el citat Jovellanos[27].

El prevere i historiador Jaume Villanueva i Astengo (1763-1824) visità Tarragona el 1804, tot seguint les passes de Finestres i de Vargas Ponce pel que fa a la recopilació de notícies arqueològiques derivades de les noves troballes produïdes i dels documents servats als arxius eclesiàstics, una compilació que tardaria molts anys en veure la llum pública però que –malgrat tot– segueix mantenint encara bona part del seu interès: ens referim als toms XIX i XX del seu *Viage literario*, impresos (pòstumament) l'any 1851. Al tom XIX, Villanueva ens explica –per exemple– com es conservava el 1804 el museu-biblioteca que Foguet havia deixat als franciscans tarragonins[28].

A la "carta CXXXIX" del tom XX, Villanueva dedicà un bon espai a transcriure i comentar vint-i-vuit "Inscripciones antiguas halladas en Tarragona", unes quantes de les quals havia recuperat el canonge Posada[29], qui –així mateix– li havia facilitat les seves recerques històriques als arxius del capítol[30]. Com és natural, Villanueva no pot deixar d'elogiar Posada i la seva tasca cultural:

25. Vegeu Amat, R. d': *Calaix de sastre (volum segon: 1792-1794)* (ed. de R. Boixareu), Barcelona: Curial, 1987, p. 245 (pel que fa a l'estada a Tarragona, p. 230-247). Cf. el text amb Amat, R. d': *Viatge a Maldà i anada a Montserrat* (a cura de M. Aritzeta), Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, p. 118-120 (l'estada, p. 92-123).

26. Guillén y Tato, J.: *Perfil humano del capitán de fragata D. José de Vargas y Ponce, de las RR. Academias Españolas, de Bellas Artes y de la Historia, y Director de ésta, a través de su correspondencia epistolar (1760-1821)*, Madrid 1961, p. 29. Vegeu també el molt més recent llibre d'Abascal, J. M.; Cebrián, R.: *José Vargas Ponce (1760-1821) en la Real Academia de la Historia*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2010.

27. Vegeu *Obras publicadas é inéditas de Don Gaspar Melchor de Jovellanos* (ed. de C. Nocedal), Madrid 1859, p. 266-267. En una carta de 1799, Jovellanos li demana que saludi a Tarragona "á mi querido canónigo", és a dir, al seu bon amic i paisà González de Posada.

28. Villanueva, J.: *Viage literario á las iglesias de España*, tom XIX, Madrid: Real Academia de la Historia, 1851, p. 120-122. Molt lamentablement, aquest museu-biblioteca es perdria pocs anys després, arran de l'assalt i de l'ocupació de Tarragona per les tropes de Napoleó (1811-1813).

29. Villanueva, J.: *Viage literario á las iglesias de España*, tom XX, Madrid: Real Academia de la Historia, 1851, p. 78-108.

30. Villanueva, J.: *Viage literario á las iglesias de España*, tom XIX, Madrid: Real Academia de la Historia, 1851, p. 98.

> [...] son piedras de Tarragona, donde, como dice Don Antonio Agustín, hasta las paredes hablan latin[31]. A bien que este es un tesoro abierto, y que el deseo que anima al canónigo Don Carlos Gonzalez de Posada, no permite que quede cerrado y desconocido á ningun curioso. Este sabio individuo de nuestra Real Academia de la Historia, y conocido por el primer tomo, que ya publicó, de los *Varones ilustres de Asturias*, sobre otras muchas noticias que me dió pertenecientes á la historia de esta iglesia, ahora, sin otro interés que el de cooperar en cuanto puede á la ilustracion nacional, me ha comunicado y ayudado á cotejar las copias que tenia de las inscripciones antiguas, halladas gran parte por él mismo en estos últimos años, después de las que publicaron Flórez, Pons y Masdeu. Y es de notar que el hallazgo de ellas es obra de la casualidad: por donde se ve cuánto daria de sí una excavacion meditada y bien dirigida. Así que, mientras los que trabajan en el *Viage pintoresco de España* preparan la deseada publicacion de los fragmentos antiguos que aquí se conservan, copiaré los de los letreros descubiertos ahora [...][32].

El francès Louis-Joseph-Alexandre de Laborde (1773-1842) visità Tarragona cap a la mateixa època que Villanueva, per bé que sabem que uns quants dels dibuixants del després tan famós *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, suara al·ludit[33], ja havien estat treballant a la ciutat l'any 1802, tot coincidint amb la inauguració oficial –pel rei Carles IV– dels treballs de construcció del nou port[34]. Laborde, a més a més de la de Posada[35], cercà també la col·laboració d'un altre important personatge tarragoní del moment, el científic Antoni de Martí i Franquès (1750-1832), una col·laboració confirmada per l'esment que fa d'aquest al seu llibre i per les dues cartes d'agraïment que li adreçà el 1805[36]. El primer volum del *Voyage pittoresque* esdevingué el millor exponent –sobretot gràfic, gràcies a les seves magnífiques làmines– de la importància del patrimoni monumental de Tarragona i de les fites historiogràfiques assolides a l'il·lustrat segle XVIII. Volem destacar també la seva referència als fragments de vasos de *terra sigillata* apareguts a la ciutat i col·leccionats pels canonges Foguet i Posada, que transcric de la versió catalana del *Voyage*:

> [Posada ha] reunit més de mil dos-cents fragments d'aquests vasos, molt semblants als de Sagunt, tan estimats pels romans. Tots són marcats amb les lletres inicials dels diversos fabricants, i també, molt sovint, amb el nom sencer. A Itàlia,

31. Referència extreta de Mayans, G.: *Vida de Antonio Agustín, Arzobispo de Tarragona*, Madrid 1734, paràgraf 93. També a Mayans, G.: *Obras completas* (ed. d'A. Mestre Sanchís), vol. I, València: Ayuntamiento de Oliva - Diputación de Valencia, 1983, p. 146.
32. Villanueva, J.: *Viage literario á las iglesias de España*, tom XX, Madrid: Real Academia de la Historia, 1851, p. 78-79.
33. Laborde, A. de: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, tom I, París 1806; hi ha una edició en català: *Viatge pintoresc i històric. El Principat* (ed. de O. Valls i J. Massot), Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1974. Vegeu també Casanovas i Miró, J.; Quílez i Corella, F. M.: *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806-1820). Dibuixos preparatoris* (catàleg de l'exposició), Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2006. Val a dir que si consulteu el web de l'Institut National d'Histoire de l'Art (París) podreu veure més dibuixos preparatoris que no han estat recollits per la publicació suara esmentada –vegeu, per exemple, Massó Carballido, J.: "Centcelles, de Lluís Pons d'Icart a Lluís Domènech i Montaner", *Estudis de Constantí*, núm. 29 (2013), p. 197-212.
34. Vegeu Ruiz i Porta, J.: "El canonge González de Posada", *Boletín Arqueológico*, èp. II, núm. 4, Tarragona 1914, p. 131, en què és transcrit un document –procedent de l'Arxiu Municipal– que esmenta "los dibuxantes del Viaje pintoresco de España, que se hallaban [el 1802] diseñando lo perteneciente á Tarragona, D[o]n Santiago Moulinier, y D[o]n Juan Liger". Laborde, al comentari corresponent a la làmina XLVIII del *Voyage*, quan fa referència a l'acte d'inauguració reial de les obres del nou port, només esmenta la presència coetània a la ciutat de Jacques Moulinier (1753-1828), per bé que el dibuix que va servir per fer la làmina suara esmentada és signat per Jean –o Jean-François– Ligier (n. *circa* 1755). D'altra banda, al peu d'unes quantes làmines del *Voyage pittoresque* el cognom d'aquest arquitecte apareix clarament com a Legier, la qual cosa no ajuda a precisar com es deia realment; vegeu Massó Carballido, J.: "Tàrraco: una aproximació a través dels gravats (segles XVI i XIX)", *Felix Tarraco* (catàleg de l'exposició), Tarragona: Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 1993, p. 4-12.
35. Laborde, al text corresponent a la làmina lviii del primer tom del seu *Voyage pittoresque*, no dubta en considerar el "canonge don Carlos de Posada" un "hàbil antiquari i digne successor d'Antoni Agustí, de Finestes, de Foguet, etc.".
36. Vegeu *Antoni de Martí i Franqués. Memòries originals. Estudi biogràfic i documental* (a cura d'A. Quintana i Marí), Barcelona: Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, 1935, p. 169 i 264. A la mateixa obra, Quintana transcriu una carta tramesa a Martí –el 24 de Brumari de l'any 14 de la República Francesa [1806]– pel cònsol francès a Barcelona, Mr. Viot, qui li comunicava que Laborde havia quedat "tres satisfait de la petite tournée qu'il vient de faire en Catalogne, et surtout de l'acueil dont vous l'avez honoré par ma recommandation; il m'a chargé de vous en temoigner sa tres vive reconnaissance que je partage avec lui, et donc je vous prie d'agreer les expressions" (p. 261-262).

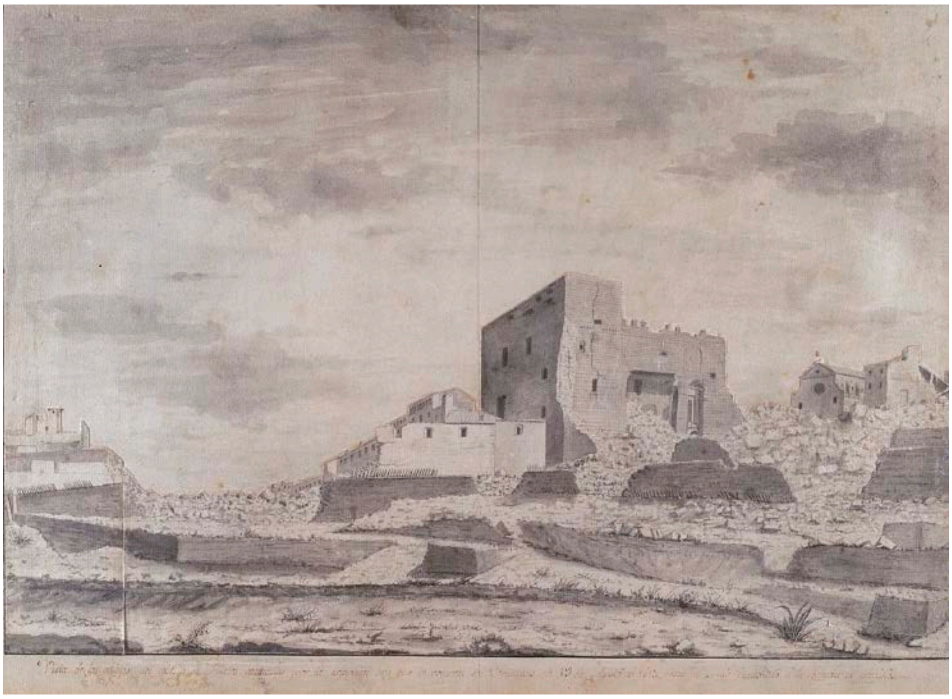


Figura 5. "Vista de las ruinas del Castillo de Pilatos causadas por la explocion con que lo volaron los Franceses en 19 de Agosto de 1813. Desde el punto inmediato a la Bajada del precidio". Dibuix de V. Roig. Museu d'Història de Tarragona.

no conec una col·lecció tan important fabricada, sobretot, en una mateixa ciutat[37].

No cal dir que els excel·lents dibuixos publicats per Laborde permeten identificar fàcilment diverses escultures, inscripcions i peces ceràmiques aparegudes a la ciutat[38]. Pel que fa al circ romà, l'explicació que n'ofereix és realment llarga i força detallada. En reproduïm només uns quants paràgrafs:

> [...] El P. Flórez n'ha publicat una descripció en la qual li dóna més de 1.500 peus de llargada per 300 d'amplada. [...] Com que el convent de Sant Domènec ha estat construït sobre el terreny que ocupava aquest circ, i emplaçat en un dels seus extrems, avui és impossible d'establir-ne amb justesa la llargada veritable. M[*onsieur*] Liger i M[*onsieur*] Moulinier, en l'exactitud dels quals hom pot confiar, n'han amidat 929 peus castellans fins a la porta de l'església d'aquest convent, on s'han vist obligats a aturar-se. Però roques vives, més elevades que el terreny, que han trobat en un carrer, a una distància aproximada de 140 peus d'aquesta porta, els han demostrat que el circ no arribava pas als 1.100 peus de llargada. És molt difícil, si hom no hi posa molta atenció, de descobrir les restes d'aquest circ. És necessari, per a aconseguir-ho, entrar en les cases construïdes sobre el terreny que en fou el recinte. Amb tot, la majoria de voltes que aguantaven les *subsellia*, o graderies, encara subsisteixen i es troben enclavades dins les cases que cobreixen avui aquest terreny. Serveixen d'estables o de botigues, i les més altres formen el primer pis. L'entrada principal del circ és dissimulada per la muralla actual de la ciutat. El mur interior, que encara existeix, està col·locat 10 peus castellans per sobre el terreny; aquesta alçada està ben determinada per la motllura que hom veu seguir per tot el seu perímetre. Aquesta alçada, la mateixa que devia tenir des d'un bon principi, ens demostra que el terra no ha estat sobrealçat per aquest costat. Aquest mur està tan aviat visible com amagat dins les cases [...]. Les *carceres* del circ de Tarragona eren dotze, sis a cada costat de l'entrada principal. L'extrem en el qual estaven col·locats era arrodonit [...]. La paret exterior del costat dret

37. Comentari corresponent a la làmina LVIII del primer tom del seu *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París 1806 (faig servir la traducció al català d'Oriol Valls i Subirà, de l'edició ja citada del *Viatge pintoresc i històric. El Principat*, Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1974, p. 152-153). És clar que Laborde no sabia que els segells –o "marques"– nominals de fabricants pertanyien a centres productors de diferents indrets de l'Imperi; vegeu l'estudi de Montesinos i Martínez, J.: *Terra sigillata. Antigüedades romanas I*, sèrie "Catálogo del Gabinete de Antigüedades", Madrid: Real Academia de la Historia, 2004, que inclou la reproducció en facsímil del manuscrit de Posada de l'any 1807 (p. 265-324).

38. Vegeu, per exemple, Balil, A.: "Dos fragmentos aretinos decorados hallados en Tarragona", *Butlletí Arqueològic*, èp. V, núm. 3, Tarragona 1981, p. 3-6.

era també la paret principal d'un dels costat del palau dels emperadors [...][39].

La guerra del Francès comportà un canvi radical en aquest panorama. El setge de l'exèrcit napoleònic, a més a més dels corresponents efectes negatius sobre les defenses i els monuments de la ciutat, comportà –com han demostrat diferents excavacions– l'arrasament i l'espoli d'una part de les restes arqueològiques situades a la zona suburbial de l'antiga ciutat romana. L'assalt definitiu del juny de 1811 i l'ocupació militar de Tarragona (sota el comandament del general Suchet) afectà traumàticament les biblioteques més importants i les diverses col·leccions artístiques i arqueològiques, entre les quals les que el canonge Foguet havia llegat als seus conciutadans[40]. En el moment d'abandonar Tarragona, dos anys després, les tropes franceses van volar amb mines de pólvora diversos sectors de les fortificacions de la ciutat, tot produint la destrucció parcial de monuments tan importants com la muralla i el circ (del qual afectà greument la capçalera oriental), a més d'altres construccions antigues i medievals de la part alta. Els plànols militars de l'època de la guerra i –especialment– els que mostren els estralls causats durant la retirada, ensems amb els dibuixos trets del natural per Vicenç Roig, ens mostren clarament la magnitud de la tragèdia[41]. Unes quantes dècades després, l'any 1870, l'arqueòleg tarragoní Hernández Sanahuja ho recordava d'aquesta punyent manera:

> El ejército francés evacuó la plaza de Tarragona en la noche del 19 de Agosto de 1813, y la salida de estos héroes fue digna de su entrada: veinte y tres minas colocadas alrededor é interior de la ciudad y voladas á un tiempo formaron la luminaria que permitió ver en aquella tétrica y oscura noche á los soldados del imperio el camino de su patria, á donde se dirigían, ricos con el botín, ufanos de la victoria, y contentos y regocijados de este último acto de ilustración que honra el nombre francés[42].

Afortunadament, Tarragona i el seu importantíssim patrimoni –tot i que ferits i malmesos– van poder sobreviure. No tardarien a presentar-se nous entrebancs.

39. Laborde, A. de: *Viatge pintoresc i històric. El Principat*, Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1974, p. 150-151.
40. Vegeu l'opuscle (sense autor) *Sitio, asalto y saqueo de Tarragona en 1811*, Tarragona 1911, i Sánchez Real, J.: *Defensa de Tarragona en 1811*, Tarragona: Gabriel Gibert, 1982, *passim*.
41. Vegeu Menchon Bes, J.; Massó Carballido, J.: *Les muralles de Tarragona. Defenses i fortificacions de la ciutat (segles II aC. - XX dC.)*, Tarragona: Cercle d'Estudis Històrics i Socials Guillem Oliver del Camp de Tarragona, 1999, p. 116-121 i 239-241; Remolà, J. A.; Salom, C., *Les fortificacions de Tarragona*, Tarragona: Ajuntament de Tarragona - Museu d'Història de Tarragona, 2000, p. 24-39, i –d'autors diversos– *Sant Magí i la fi de la Guerra del Francès a Tarragona. La marxa dels francesos i la voladura de les fortificacions. 1813-2013* (catàleg de l'exposició), Tarragona: Diputació de Tarragona, 2013. Vegeu també Mata de la Cruz, S.: "Los avatares de la catedral de Tarragona entre 1808 y 1813", *Locus Amoenus*, núm. 11 (2011-2012), p. 193-213 (amb una completa bibliografia).
42. Hernández Sanahuja, B.: "El Castillo de Pilatos (Cárcel pública de Tarragona)", *El Tarraconense*, 1 d'octubre de 1870.

XAVIER DUPRÉ, IMPULSOR DE LA INVESTIGACIÓN Y LA RECUPERACIÓN URBANA DEL CIRCO DE TARRACO

Xavier Aquilué, *Centre Iberia Graeca-Museu d'Arqueologia de Catalunya*

La vinculación profesional de Xavier Dupré i Raventós (Barcelona, 1 de julio de 1956; Roma, 20 de abril de 2006) (fig. 1) con la arqueología de Tarragona se inició en el mes de diciembre de 1981, cuando fue nombrado arqueólogo territorial de la demarcación de Tarragona del Servei d'Arqueologia del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, creado en diciembre de 1980. Licenciado en Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología por la Universitat de Barcelona en el año 1979, su pasión por la arqueología le había llevado a colaborar durante su época de estudiante con el Museu Arqueològic de Barcelona (la actual sede de Barcelona del Museu d'Arqueologia de Catalunya), participando especialmente en las excavaciones de Empúries, bajo la dirección del Prof. Eduard Ripoll. Finalizada su licenciatura, consiguió en el año 1980 una beca de la Comisión Mixta Hispano-Italiana para realizar un curso de especialización en la Scuola Nazionale di Archeologia de la Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Esta beca le sirvió para vincularse a la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma del CSIC, dirigida entonces por el Prof. Martín Almagro Gorbea, con quien colaboró en el estudio de las excavaciones españolas efectuadas en el santuario de Juno en Gabii (Lacio), realizando en 1981 su tesis de licenciatura sobre las terracotas arquitectónicas del yacimiento, tesis dirigida por el Prof. Miquel Tarradell (Dupré 1982, 131-194).



Figura 1. Xavier Dupré en septiembre del año 2005 al final de la campaña de excavaciones en *Tusculum* (Lacio, Italia). Foto: Diana Gorostidi.

Las primeras acciones realizadas por Xavier Dupré como arqueólogo territorial de Tarragona en el año 1982 tuvieron ya por objeto las estructuras del circo romano situadas en la calle de Sant Ermenegild (Dupré *et al.* 1988, 15), monumento en el cual ya no dejaría de actuar hasta su retorno a Roma, como becario de la Escuela Española de Historia y Arqueología del CSIC, en enero del año 1991 (fig. 2). La actividad arqueológica de Xavier Dupré durante su estancia en Tarragona (diciembre de 1981 a diciembre de 1990) puede agruparse, administrativamente, en dos períodos. El primer período comprende las actuaciones realizadas como arqueólogo territorial del Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya desde el mes de diciembre de 1981 a noviembre de 1986. El segundo período comprende las actividades realizadas como director del Taller-Escola d'Arqueologia (TED'A) del Ajuntament de Tarragona, tras su renuncia como arqueólogo del Servei d'Arqueologia, desde el mes de diciembre de 1986 hasta mayo de 1990. En ambos periodos, el circo romano de Tarraco fue una de sus prioridades como investigador y gestor del patrimonio arqueológico, con el convencimiento de que el circo no podía entenderse sin el resto de los edificios que conformaron el foro provincial de Tarraco y sin el conjunto mismo de la ciudad romana. También estaba convencido que el patrimonio arqueológico excepcional de Tarragona no podía ser considerado como un elemento ajeno a la ciudad actual, requiriendo su integración en las actividades cotidianas de la misma. De hecho no se puede separar las actuaciones de Xavier Dupré realizadas en su etapa de arqueólogo territorial del Servei d'Arqueologia



Figura 2. Vista general de la cabecera del circo romano de Tarragona en el año 1988. Foto: TED'A.

de las efectuadas en su etapa como director del TED'A. Ambas etapas se encuentran interrelacionadas, forman parte de los mismos objetivos y de la misma comprensión de la realidad arqueológica de la ciudad. Únicamente el cambio se produjo en el vehículo que le permitió conducir la arqueología de la ciudad. El primero, desde el Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya, estaba muy limitado administrativa y económicamente, sin un equipo estable que le permitiera alcanzar unos objetivos concretos, con un marco de competencias que excedían con mucho a las capacidades técnicas que podían ser asumidas por una persona y sin los recursos necesarios, personales y materiales, para hacer frente a la complejidad arqueológica de la Tarragona romana y también, no se olvide, de gran parte de la circunscripción provincial, de la cual él era el arqueólogo territorial responsable. El segundo, como director del TED'A, le permitió disponer de un equipo interdisciplinar estable a lo largo de más de tres años, con recursos económicos apropiados para alcanzar los objetivos propuestos, con un marco de actuación restringido al patrimonio arqueológico de la ciudad de Tarragona y con el apoyo incondicional de los responsables políticos municipales.

A lo largo del año 1986, a instancias de Xavier Dupré, el Ajuntament de Tarragona realizó las gestiones necesarias para la creación de una Escuela Taller de Arqueología, a través del Instituto Nacional de Empleo y del Fondo Social Europeo y dentro del programa "Escuelas Taller para la rehabilitación del Patrimonio". El TED'A se puso en funcionamiento en diciembre de 1986 una vez acabado el proceso de selección del personal y habilitado un sector del antiguo Matadero Municipal como sede del mismo. El equipo del TED'A estaba formado por un equipo interdisciplinar que permitía abarcar todo el proceso que requería una excavación arqueológica. Por una parte, estaba formado por un equipo de profesores y monitores que incluían a once personas: un director, una secretaria de dirección, un coordinador y profesor de materiales arqueológicos, un profesor documentalista, un profesor de metodología arqueológica, una profesora de restauración arqueológica, un profesor de delineación y dibujo arqueológico, una pedagoga, una monitora de arqueología, una monitora de jardinería y un monitor de albañilería. Por otra parte, los cuarenta y ocho alumnos de la Escuela Taller, que tenían que ser menores de 25 años y estar en situación de paro laboral, estaban distribuidos en diferentes categorías de formación: seis arqueólogos, tres restauradores, cuatro delineantes, cinco capataces de excavación y treinta auxiliares de excavación. Otros profesionales externos (fotógrafos, informáticos, diseñadores gráficos…) participaban cuando las circunstancias del trabajo lo requerían (fig. 3). Los objetivos del TED'A fueron principalmente tres. El primero, formar a los diferentes especialistas que actuaban sobre el patrimonio arqueológico desde el punto de vista práctico y teórico para que, una vez acabado el proceso de formación, pudieran incorporarse al mercado laboral. El segundo, la realización de la excavación arqueológica y el estudio de la cabecera del circo y del anfiteatro romano para facilitar su conservación y restauración, excavaciones que enseguida se hicieron extensivas a otros sectores de la ciudad. El tercero, potenciar la relación entre los ciudadanos de Tarragona y la arqueología a través de la difusión del patrimonio arqueológico.

La etapa de Xavier Dupré, como director del TED'A, no se entiende sin las complicidades y el apoyo que tuvo de muchas personas, entre las que destacaríamos especialmente tres. La primera, el alcalde (entre 1979 y 1989) e historiador Josep M. Recasens (Tarragona, 1918-2013), con el que Dupré entabló una estrecha amistad y con quien compartió los criterios de actuación arqueológica que debían



Figura 3. El equipo del TED'A en una imagen del año 1989 en la cabecera del circo romano. Foto: TED'A.

ser aplicados en la ciudad. La segunda, Josep M. Yago (Tarragona, 1957-2012), quien desde su puesto de responsable del Servei Municipal d'Ocupació del Ajuntament de Tarragona, fue la persona encargada de gestionar todos los trámites administrativos del TED'A con las diferentes instituciones implicadas en su funcionamiento. Josep M. Yago siempre tuvo una magnífica relación con Dupré y entendió, sobre todo, la importancia formativa del TED'A y la necesidad de que la ciudad dispusiera de personal especializado en el trabajo arqueológico. La tercera, Francesc Tarrats, director del Museu Nacional Arqueològic de Tarragona (1979-2016), con quien Dupré, desde su llegada a la ciudad, estableció los primeros contactos de colaboración institucional entre el MNAT y el Servei d'Arqueologia, creándose entre ellos una fuerte amistad y unas convicciones comunes sobre cómo debía gestionarse el patrimonio arqueológico de Tarragona, fruto de numerosos debates y reflexiones personales. También hay que añadir otras personas que entendieron el proyecto de Xavier Dupré y que le apoyaron en todo momento, como el actual Alcalde de la ciudad, Josep Fèlix Ballesteros, concejal de Cultura entre 1983 y 1989; Antoni Pujol, director de los Serveis d'Urbanisme del Ajuntament de Tarragona, entre 1982 y 1987, y posteriormente Presidente del Port de Tarragona, entre 1987 y 1995; Joan López Ensenyat, director de Edicions El Mèdol, o Gustavo Hernández, periodista del *Diari de Tarragona*, por citar algunas de ellas.

Xavier Dupré fue pionero en implantar en la arqueología urbana de Tarragona una actuación global que abarcaba todos los criterios fundamentales de la gestión de un conjunto arqueológico como Tarraco. Relatamos de forma breve estos criterios, con una indicación un poco más extensa de aquellos temas relacionados con el circo romano.

1.- La metodología arqueológica. La excavación arqueológica debía ser metodológicamente rigurosa y con un mismo sistema de registro documental, preciso y homogéneo, para todas las intervenciones que se realizaran en la ciudad, dado que se consideraba toda la ciudad como un único yacimiento. Las excavaciones arqueológicas durante la etapa del TED'A no se ciñeron solo al sector de la cabecera del circo y del anfiteatro romano, que constituían uno de sus objetivos fundacionales, sino que se hicieron extensivas al resto de la ciudad. Así, se realizaron diversas intervenciones de urgencia tanto en la Parte Alta de la ciudad, en los sectores ocupados por el circo y el foro provincial (plaza de representación y recinto de culto imperial), como en la parte residencial de la Tarraco romana y sus zonas suburbanas (TED'A 1990b).

2.- La difusión científica de las excavaciones arqueológicas. Xavier Dupré siempre se consideró un investigador y siempre resaltó la necesidad de publicar las excavaciones realizadas con la mayor rigurosidad y documentación posible. Fruto de esta voluntad, además de un buen número de artículos científicos, es la publicación de la monografía de las excavaciones efectuadas en la cabecera del circo romano durante su etapa de arqueólogo en el Servei d'Arqueologia, dentro de la serie "Excavacions arqueològiques a Catalunya" del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (Dupré *et al.* 1988); de las tres monografías del TED'A, co-

rrespondientes a las intervenciones efectuadas en la necrópolis romana del Parc de la Ciutat (TED'A 1987), en el vertedero tardo-antiguo de la calle de Vila-roma en el foro provincial (TED'A 1989) y en el anfiteatro romano (TED'A 1990a); o del libro dedicado a las excavaciones de la Antigua Audiencia realizadas en los años 1985 y 1986 y editado en la serie "Excavaciones Arqueológicas en España" del Ministerio de Cultura (Dupré y Carreté 1993).

El libro del año 1988 sobre las intervenciones efectuadas en el sector sud-oriental de la cabecera del circo (el sector conocido como "Les voltes de Sant Ermenegild"), escrito junto con M. J. Massó, M. L. Palanques y P. A. Verducchi, constituye la primera monografía científica sobre el circo de Tarragona (fig. 4). Recoge muchos de los criterios de cómo entendía Dupré que debía ser una publicación arqueológica. Entre ellos, un estudio historiográfico detallado sobre la evolución histórica del conocimiento del monumento; una descripción objetiva y precisa de las estructuras conservadas, acompañada de una buena documentación fotográfica y, sobre todo, planimétrica (plantas, secciones y alzados de detalle); croquis y perspectivas axonométricas para facilitar la comprensión y el funcionamiento de las estructuras arquitectónicas; propuesta de cronología del monumento a través de las evidencias estratigráficas y del estudio de la cultura material de los sectores excavados; contextualización del sector estudiado con el resto del edificio que formaba parte; propuesta de la evolución histórica del edificio a través de la documentación analizada; y un buen elenco bibliográfico como soporte de la información presentada. A esta publicación, aparecida en el segundo año de funcionamiento del TED'A, estaba prevista que le siguiera una segunda monografía sobre las excavaciones y estudios arqueológicos realizados por el TED'A en los diferentes sectores del circo a lo largo de sus tres años de actividad. Esta monografía del circo, que debía ser el número 4 de la serie "Memòries d'excavació" del Taller-Escola d'Arqueologia y que debía aparecer después de la monografía dedicada al anfiteatro, nunca vio la luz. A pesar de que se encontraba en un estado avanzado de redacción en la primavera del año 1990, el desmantelamiento de la obra del TED'A, por parte del alcalde Joan Miquel Nadal, impidió la finalización de la misma y su posterior publicación.

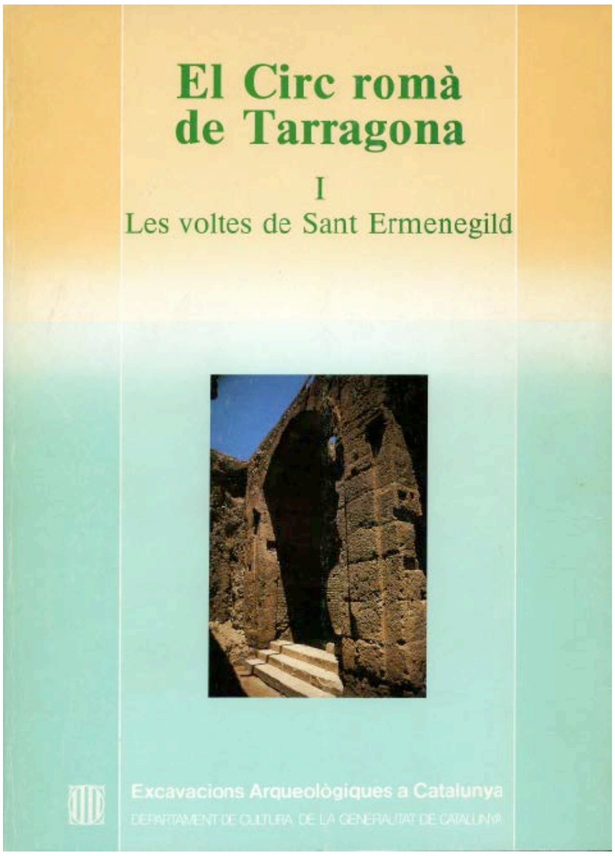


Figura 4. Portada del libro *El Circ romà de Tarragona. I. Les voltes de Sant Ermenegild*, editado en el año 1988.

3.- La discusión científica y la incentivación de la investigación. Preocupado por la formación constante del arqueólogo y por su figura profesional, Dupré organizó diversos encuentros científicos en Tarragona, entre ellos el *Primer Seminario de Arqueología Urbana (11-13 de mayo de 1988)* que tuvo como ponente a Henri Galinié, Director del Centre National d'Archéologie Urbaine de Tours, un centro de referencia en Europa en el campo de la arqueología urbana en aquellos años, y el *Segundo Seminario de Arqueología Urbana (3-5 de mayo de 1989)* que tuvo como eje principal la experiencia del TED'A y su implantación como modelo en otros conjuntos urbanos. Asimismo, consiguió que el Ajuntament de Tarragona crease en el año 1987 el Premio de Investigación Arqueológica Lluís Pons d'Icart, destinado a la publicación de un trabajo de investigación arqueológica inédito y que, por desgracia, después de una trayectoria errática desapareció en el año 2004.

4.- La internacionalización de la arqueología de Tarraco. Xavier Dupré también era consciente que el conocimiento de la realidad arqueológica de la Tarragona romana no debía quedar circunscrito a un ámbito municipal o autonómico. Luchó siempre por revalorizar el patrimonio arqueológico de Tarragona en los foros científicos internacionales. Desde el TED'A participó en congresos, seminarios y exposiciones internacionales. Gracias a la complicidad con el Alcalde Josep M. Recasens, Tarragona presentó en el XIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica celebrado en Berlín los días 24 a 30 de julio de 1988, la candidatura de la ciudad para organizar el XIV Congreso Internacional de Ar-

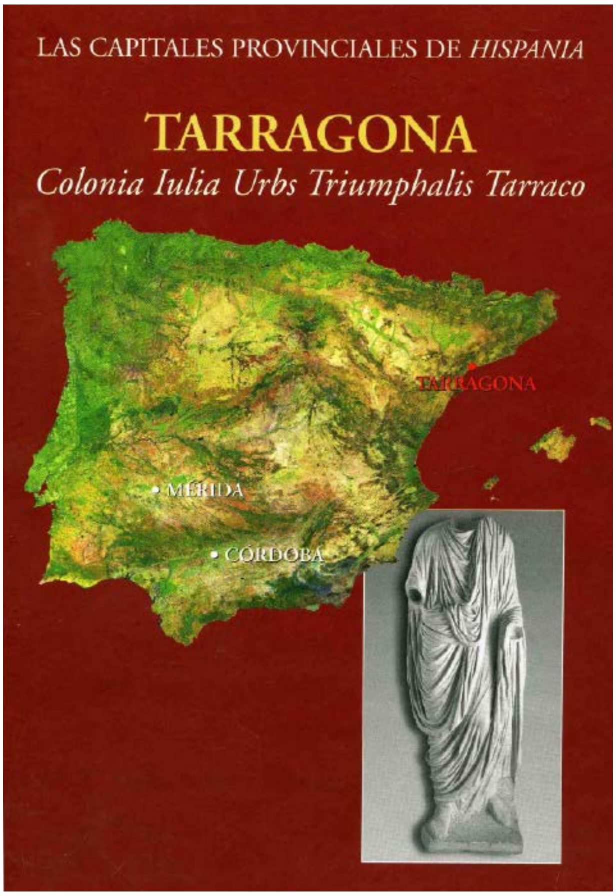


Figura 5. Portada del libro *Tarragona. Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco*, publicado en el año 2004.

queología Clásica en el año 1993. La Associazione Internazionale di Archeologia Classica, organismo responsable de la organización de estos congresos, aceptó la candidatura que tenía como tema de debate científico "La ciudad en el mundo romano", celebrándose el XIV Congreso en Tarragona entre los días 5 y 11 de septiembre de 1993, cuando Josep M. Recasens ya no era el alcalde de la ciudad y actuando Xavier Dupré como secretario científico (AAVV 1994). Hay que subrayar que Xavier nunca dejó de difundir entre la comunidad científica el patrimonio arqueológico de la ciudad. Así, durante su estancia en Roma, como miembro de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (CSIC), impulsó la creación de la colección "Ciudades romanas de Hispania", publicada por la prestigiosa editorial L'Erma di Bretschneider (fig. 5), constituyendo Tarraco, como capital provincial de la Tarraconensis, uno de los primeros volúmenes de la serie (Dupré 2004).

5.- La integración de los restos arqueológicos en la ciudad actual. Xavier Dupré tuvo siempre presente que la arqueología debía convivir e interactuar con la ciudad, incorporando los restos arqueológicos a su urbanismo, formando parte del día a día de sus habitantes, y constituyendo este patrimonio un elemento de revalorización y de identidad de Tarragona. La misma concepción se encontraba en los criterios urbanísticos impulsados por el alcalde Josep M. Recasens para el patrimonio arqueológico de la ciudad. Éste, desde el Ayuntamiento, había iniciado las primeras actuaciones del denominado "Pla Especial Pilats" de recuperación de la cabecera del circo, redactado por R. Aloguín, M. Ferrer, E. Martínez y J. M. Recasens en el año 1978, y del "Pla Especial de la Part Alta del Centre Històric de Tarragona", redactado en el año 1983 por el arquitecto Lluís Cantallops. Siguiendo estos planes especiales y con el espíritu recogido en los mismos, desde el Ajuntament de Tarragona se encargó en el año 1987 al estudio de arquitectura del italiano Andrea Bruno el "Proyecto de restauración del circo y del anfiteatro de Tarragona (1987-1990)", el cual trabajó estrechamente con Xavier Dupré y su equipo durante los años de actividad del TED'A. El proyecto de restauración y conservación de la cabecera del circo romano fue ejecutándose a lo largo de los años hasta su inauguración el día 2 de junio de 1993, recibiendo la medalla de honor de la Fundación Europa Nostra en el año 1995. Básicamente, el estado actual que presenta la cabecera del circo es el resultado final de la materialización del proyecto de Andrea Bruno. Contrariamente, el proyecto del anfiteatro no llegó a ejecutarse por falta de recursos económicos e interés político y ha quedado en el olvido. Andrea Bruno planteaba soluciones interesantes no solo para la comprensión del monumento romano, sino también para el urbanismo de este sector de la ciudad que quedaba conectado con la playa del Miracle gracias a la cubrición de una parte de la vía férrea actual (TED'A 1990a, 69-79).

6.- La socialización de la arqueología. Otro de los aspectos que siempre preocuparon a Xavier Dupré fue el de la difusión social de la arqueología: que los resultados científicos obtenidos por las investigaciones arqueológicas llegaran a la mayor parte de los ciudadanos de la forma más clara y por los canales más accesibles. Las actividades y soportes de difusión que se crearon en aquella época fueron diversos y, evidentemente, muchos de ellos tuvieron como protagonista al circo romano.

Hoy estamos más que acostumbrados a ver reconstrucciones de todo tipo de cómo pudieron ser los monumentos de la antigua Tarraco, gracias a los avances tecnológicos desarrollados por las TIC que en los años 80 del siglo pasado eran impensables. Por eso hay que resaltar que en el año 1986 Xavier Dupré, junto con el dibujante J. G. Sempere, realizara tres restituciones preciosas, en color, para poder visualizar y explicar cómo fue la ciudad en época antigua. En la primera de ellas, se representaba

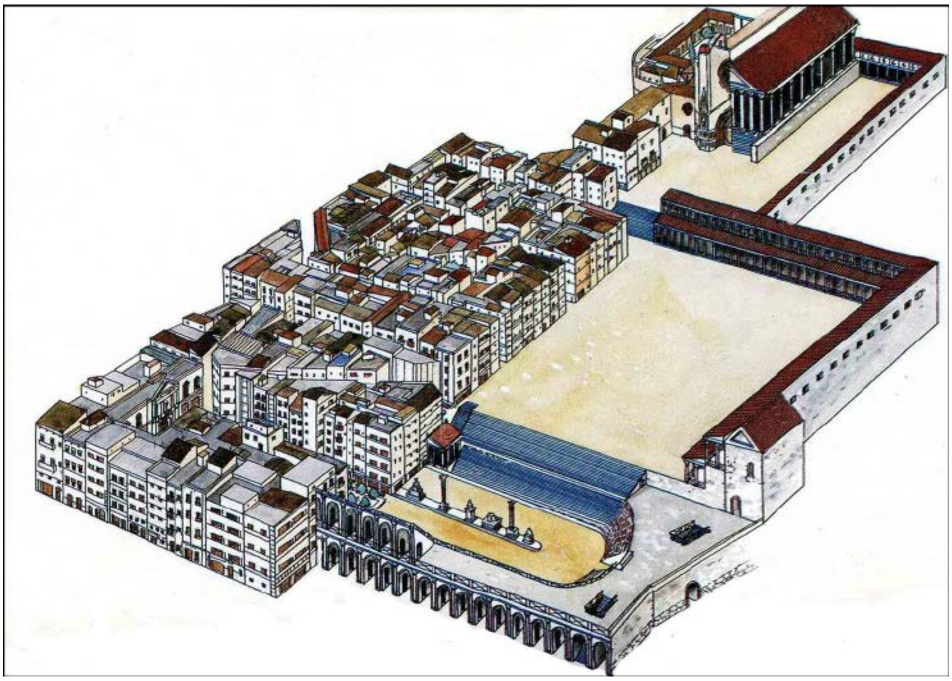


Figura 6. Restitución de la Part Alta de Tarragona con la ciudad actual superpuesta a las edificaciones del circo y del foro provincial (plaza de representación y recinto de culto imperial) de época romana, realizada en 1986 por X. Dupré y J. G. Sempere.

la ciudad de Tarraco en época alto-imperial. En la segunda, la Parte Alta de la ciudad, apreciándose la superposición de las construcciones actuales sobre las estructuras romanas del circo y del foro provincial (fig. 6). Y en la tercera, el circo romano. Junto a ellas, realizó con el dibujante J. P. Vázquez, un cuarto dibujo donde se recreaba como sería en el futuro la entrada a Tarragona desde la Vía Augusta una vez recuperada la cabecera del circo y realizada la conexión urbana con el anfiteatro. Estos cuatro dibujos fueron utilizados para transmitir la felicitación de Navidad del año 1986 por el alcalde Josep M. Recasens y sirvieron de base para todos los materiales de difusión que se realizaron en los años posteriores.

En el primer año de vida del TED'A se publicó un cuaderno de difusión denominado *Coneguem l'arqueologia*, destinado a una campaña de divulgación de la arqueología y del trabajo arqueológico a las escuelas de la ciudad (1987, 1ª edición) y se creó, con el mismo formato, la serie *Quaderns de Difusió*, en catalán, castellano e inglés, destinada a explicar con pequeños textos y dibujos de diferente naturaleza los monumentos de la Tarragona romana, de los que se hicieron sucesivas ediciones (fig. 7). El número 1 estuvo dedicado al circo (1988, 1ª edición), el número 2 al anfiteatro (1988, 1ª edición) y el número 3, al foro de la colonia (1989, 1ª edición). En el mismo año 1987, a través del *Diari de Tarragona* y en fascículos coleccionables que se entregaban con la edición dominical del periódico, se publicó la *Guia Arqueològica Tarraconense*, la cual fue la base de la *Guia Arqueològica de Tàrraco*, editada por Edicions El Mèdol en el año 1991 en varios idiomas (AQUILUÉ *et al.* 1991), pasando a formar parte en el año 1999, de la serie *Guies del Museu d'Arqueologia de Catalunya*. Se trataba de una guía actualizada de la arqueología romana de la ciudad y de los monumentos de su territorio más próximo (Centcelles, Els Munts, Torre dels Escipions,…), con textos claros y con abundante soporte gráfico y fotográfico.

Fruto de este interés por la difusión social de la arqueología fue la colaboración estrecha con el Museu Nacional Arqueològic de Tarragona que se vio plasmada, entre otras actuaciones, en la organización de diferentes exposiciones temporales sobre las investigaciones desarrolladas por el TED'A. Así, por ejemplo, hay que destacar la exposición itinerante "Arqueologia a la Ciutat", en los centros cívicos de los barrios de Bonavista y de Torreforta en el año 1988; la exposición temporal "Plats i escudelles a la Tarragona del 1700" en el MNAT en el año 1989, o la exposición "Projecte de recuperació del circ romà de Tarragona" realizada en el edificio del Antic Ajuntament de Tarragona (junio-julio de 1989) y en la ciudad de Orleans (noviembre de 1989-marzo de 1990).

Como no podía ser de otra forma, Xavier Dupré valoraba la importancia de los medios de comunicación para hacer llegar la arqueología a la ciudadanía, en unos años en que todavía no existía Internet. Durante esta época, Dupré y las actividades del TED'A estuvieron presentes de forma regular en la prensa diaria de la ciudad, principalmente en el *Diari de Tarragona*, en la revista semanal *Claxon* y en el boletín *Tarragona Municipal*. Hay que recordar también su programa semanal en "Radio Tarragona" en el año 1988, denominado "Freqüència arqueològica",

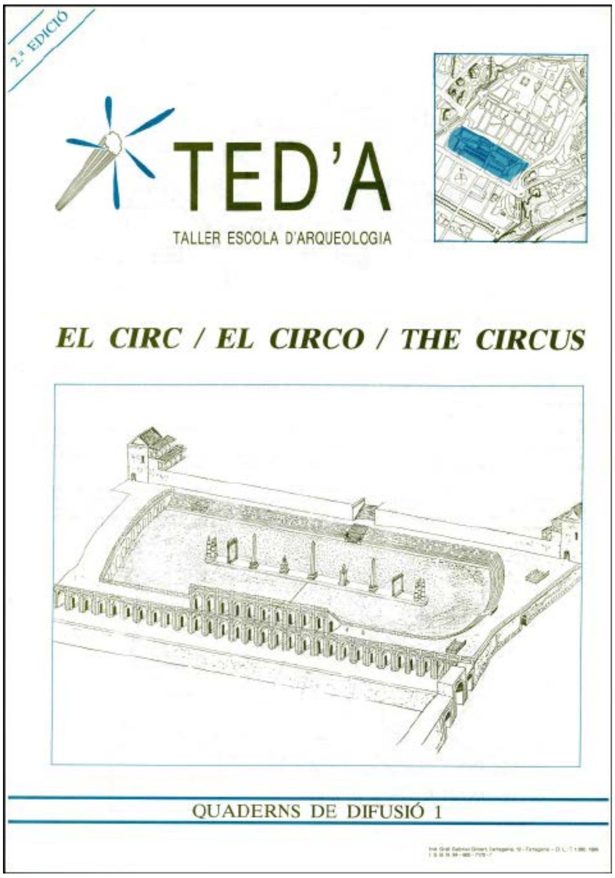


Figura 7. Portada de la segunda edición (1989) del número 1 de los *Quaderns de difusió* del TED'A dedicado al circo romano. La primera edición es del año 1988.

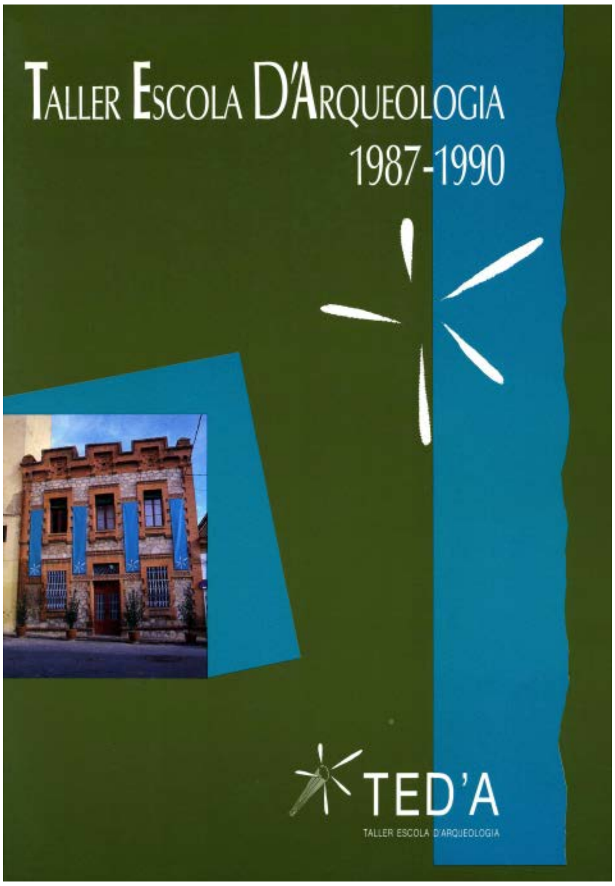


Figura 8. Portada de la memoria de las actividades realizadas por el TED'A entre los años 1987 y 1990, editada en el año 1990.

destinado a difundir y comentar las novedades de la arqueología tarraconense. Y por si esto fuera poco, Dupré siempre tuvo claro que los arqueólogos tenían que tener un contacto directo con la sociedad, que los espacios arqueológicos debían estar abiertos al público y con los elementos de información necesarios para facilitar la comprensión de los mismos. A él se debe la regularización del acceso al anfiteatro romano (antes una zona degradada y marginal de la ciudad) y la apertura del mismo con un horario de visitas controlado y gestionado por los auxiliares de excavación del TED'A; la realización de diferentes jornadas de puertas abiertas en los monumentos en proceso de excavación conducidas por los propios arqueólogos que participaban en las intervenciones; o la colocación de paneles informativos explicativos de los conjuntos arquitectónicos más significativos de la ciudad (circo, anfiteatro, foro colonial…).

7.- La voluntad de memoria. Una de las obsesiones de Dupré era dejar memoria de las actuaciones realizadas, sin duda, para facilitar en el futuro la labor de los investigadores (fig. 8). En este sentido, hay que recordar la importancia que dio a los capítulos historiográficos en cada una de las publicaciones que participó y la edición de la memoria final de las actividades realizadas por el Taller-Escola d'Arqueologia de Tarragona (TED'A 1990b).

El final de la participación de Xavier Dupré en las excavaciones arqueológicas del circo romano, y en la arqueología de la ciudad, fue consecuencia del cambio político efectuado en el Ajuntament de Tarragona en el mes de agosto de 1989, cuando una moción de censura desbancó al alcalde socialista Josep M. Recasens y a su equipo de gobierno, y accedió al cargo el alcalde convergente Joan Miquel Nadal, con un nuevo equipo de centro-derecha. Las dificultades de la relación con los nuevos gestores municipales se incrementaron en los últimos meses de funcionamiento del TED'A y se rompieron definitivamente en mayo de 1990 con motivo de la creación del Centre d'Arqueologia Urbana de Tarragona (CAUT), un organismo municipal previsto por el gobierno socialista del alcalde Recasens para hacerse cargo de la arqueología de la ciudad, una vez finalizada la etapa del TED'A. Xavier Dupré y varios miembros de su equipo del TED'A quedaron fuera del CAUT y en el mes de enero de 1991, Xavier se incorporó a la Escuela Española de Histo-

ria y Arqueología en Roma (CSIC), primero como becario predoctoral (1991-1992), después como becario postdoctoral (1993-1994), más tarde como científico titular (1994-1995) y finalmente como vicedirector (1995-2006). De todas formas, pese a sus investigaciones desarrolladas en Roma, especialmente en la ciudad de *Tusculum* (Lacio), Dupré nunca se desvinculó de la arqueología de Tarragona. Finalizó enseguida su tesis doctoral sobre el arco romano de Berà, que recibió en 1993 el "XII Premi Josep Puig i Cadafalch" del Institut d'Estudis Catalans y fue publicada por esta institución un año después (Dupré 1994). Coordinó una miscelánea de trabajos científicos dedicada a Josep M. Recasens (Dupré 1992). Terminó, junto con Josep M. Carreté, el estudio de las excavaciones de la Antigua Audiencia realizadas en la década de los ochenta, como ya se ha comentado (Dupré y Carreté 1993), y continuó publicando diversos artículos científicos sobre Tarragona y sus comarcas hasta el mismo año de su muerte (Dupré 2006a; Dupré 2006b, 55-88).

La arqueología de Tarragona, como no podía ser de otra forma, ha experimentado un cambio espectacular respecto a los años ochenta e inicios de los años noventa del siglo pasado. Los recursos, materiales y humanos, destinados hoy a la gestión del patrimonio arqueológico de la ciudad, eran impensables en aquella época. La declaración de Tarragona como Patrimonio Mundial por parte de la UNESCO en el año 2000 o la creación del Institut Català d'Arqueologia Clàssica en el antiguo Mercado Municipal de la plaza d'en Rovellat también en el año 2000, son dos claros ejemplos del reconocimiento alcanzado por el patrimonio arqueológico romano de la ciudad. Sin duda, a este reconocimiento contribuyó en gran medida Xavier Dupré a lo largo de su trayectoria profesional como arqueólogo. Es por ello que en el año 2008, el Ajuntament de Tarragona, con Josep Fèlix Ballesteros como alcalde, aprobó dar el nombre de Xavier Dupré i Raventós a un espacio de la ciudad. Este espacio está previsto que sea la reserva arqueológica existente en el tramo final de la calle Eivissa, entre la calle Francesc Bastos y la avenida Vidal i Barraquer, en la parte baja de la ciudad, donde excavaciones arqueológicas efectuadas en los años 2009 y 2010 pusieron al descubierto una serie de estructuras romanas. Estos restos arqueológicos una vez hayan sido restaurados y musealizados serán integrados en un parque arqueológico urbano que recibirá el nombre de Xavier Dupré. Si bien es cierto que en el año 2012 se le concedió a título póstumo el "Diploma al Mérito Cultural" en un acto celebrado el día 29 de noviembre en el Salón de Plenos del Ajuntament de Tarragona, también es cierto que diez años después de su muerte todavía no hay un espacio adecuado en la ciudad donde se le recuerde y se le haga memoria. Tenemos la esperanza y el deseo de que pronto este espacio sea una realidad, ya sea en la reserva arqueológica de la calle Eivissa o en otro lugar de la ciudad, y que su nombre forme parte de la Europa definida por George Steiner "como un lugar de la memoria", donde "las calles, las plazas recorridas a pie por los hombres, mujeres y niños europeos llevan, centenares de veces, nombres de estadistas, militares, poetas, artistas, compositores, científicos y filósofos" (Steiner 2005, 47). Xavier Dupré fue un científico apasionado que, desde el campo de la arqueología, contribuyó a ampliar el conocimiento histórico de Tarragona y a dignificar el patrimonio arqueológico de la antigua Tarraco, mereciéndose que se le recuerde por ello en la ciudad que siempre le acompañó[1].

BIBLIOGRAFÍA

AAVV (1994). *La ciudad en el mundo romano. Actas del XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica* (Tarragona, 5-11 de septiembre de 1993), 2 vols., AIAC, Tarragona.

Aquilué, X.; Dupré, X; Massó, J. M.; Ruiz de Arbulo, J. (1991). *Tàrraco, Guia Arqueològica*, Tarragona.

Dupré, X. (1982). "Terracotas arquitectónicas", en M. Almagro Gorbea (ed.): *El santuario de Juno en Gabii. Excavaciones 1956-1969*, Bibliotheca Itálica, 17, Monografías de la EEHAR, Roma, p. 131-194.

Dupré, X. (coord.) (1992). *Miscel·lània Arqueològica a Josep M. Recasens*, Tarragona.

Dupré, X. (1994). *L'arc romà de Berà (Hispania citerior)*, Monografies de la secció històrico-arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans, III, Barcelona.

Dupré, X. (ed.) (2004). *Las capitales provinciales de Hispania. 3. Tarragona. Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco*, L'Erma di Bretschneider, Roma.

Dupré, X. (2006a). *Ibers i grecs a l'Hospitalet de l'Infant*, Fòrum, 11, MNAT, Tarragona.

1. Para una mayor información de la biografía de Xavier Dupré, su trayectoria profesional después de la etapa de Tarragona, su producción científica y una selección de sus artículos más importantes, consultar: B. Domingo, D. Gorostidi, R. Ribaldi: *Per somna et ineffabil cortesia. Textos en recuerdo de Xavier Dupré*, Roma, 2007 y F. Beltrán, N. Rafel, F. Tarrats (ed.): *Xavier Dupré. Opera Selecta*, Zaragoza, 2012.

DUPRÉ, X. (2006b). "Un santuario foceo junto al río Oleum: la antefija arcaica del Hospitalet de l'Infant (Vandellòs, Tarragona)", en D. Vaquerizo, J. F. Murillo (ed.), *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a Pilar León*, Córdoba, p. 55-88.

DUPRÉ, X.; CARRETÉ, J. M. (1993). *La "Antiga Audiència", un acceso al foro provincial de Tarraco*, Excavaciones Arqueológicas en España, 165, Madrid.

DUPRÉ, X.; MASSÓ, J. M; PALANQUES, M. L.; VERDUCI, P. (1988). *El circ romà de Tarragona. I. Les voltes de Sant Ermenegild*, Excavacions Arqueològiques a Catalunya, 8, Barcelona.

STEINER, G. (2005). *La idea de Europa*, Ediciones Siruela, Madrid.

TED'A (1987). *Els enterraments del Parc de la Ciutat i la problemàtica funerària de Tàrraco*, Memòries d'excavació, 1, Tarragona.

TED'A (1989). *Un abocador del segle V dC. en el fòrum provincial de Tàrraco*, Memòries d'excavació, 2, Tarragona.

TED'A (1990a). *L'amfiteatre romà de Tarragona, la basílica visigòtica i l'església romànica*, Memòries d'excavació, 3, Tarragona.

TED'A (1990b). *Taller Escola d'Arqueologia, 1987-1990*, Tarragona.

MATERIALS I TÈCNIQUES CONSTRUCTIVES EMPRADES EN L'EDIFICACIÓ DEL CIRC DE TÀRRACO

Moisés Díaz, *Institut Català d'Arqueologia Clàssica-CODEX*
Lluís Piñol, *Ajuntament de Tarragona*
Imma Teixell, *Institut Català d'Arqueologia Clàssica*

INTRODUCCIÓ

Les fonts clàssiques, els mosaics, les representacions de curses en llànties, gemes i monedes i les restes conservades del propi edifici fan que coneixem força bé el model canònic de circ, representat pel *Circus Maximus* de Roma. Coneixem també els espectacles que s'hi realitzaven, la simbologia dels diferents elements que poblaven l'*euripus*, les divinitats que es veneraven i, fins i tot, el nom d'algun dels aurigues més famosos que hi van córrer... Ara bé, no sempre aquest model canònic de circ va ser implantat a les províncies occidentals i nord africanes, sinó que es van anar adaptant a les característiques i singularitats de cadascuna de les ciutats a on s'havia de construir. Això es pot observar molt bé al circ romà de Tàrraco, un dels millor conservats i coneguts de l'Occident romà.

El fet què el circ de Tàrraco fos construït a finals del segle I, amb la voluntat de completar el conjunt d'edificis que conformaven el *concilium provinciae Hispaniae citerioris*, va portar a què s'haguessin de buscar una sèrie de solucions creatives que fan d'aquest un *unicum* en els edificis del seu gènere. A més, el fet que prevalgués el seu valor simbòlic per sobre del funcional, va fer que les dimensions i les diverses solucions adoptades estiguessin fortament condicionades per la presència d'una sèrie de construccions anteriors. Certament, si a una orografia complexa del lloc que ocuparà el circ sumem el pas de la muralla tardorepublicana a orient i occident, i la presència de la plaça de representació del fòrum provincial i d'una sèrie d'estructures preexistents en el seu costat septentrional, amb el pas del traçat urbà de la via Augusta pel meridional, es compta amb un plec de condicionants que influïren molt la seva estructura final (fig. 1).

1. MÚLTIPLES SOLUCIONS CONSTRUCTIVES PER A UN SOL EDIFICI

El primer tret a destacar, des del punt de vista arquitectònic, del circ de Tàrraco, és l'aplicació en un mateix edifici de múltiples solucions constructives. Si bé el material emprat és comú (combinació d'*opus caementicium*, *opus quadratum* i *opus vittatum* que després detallarem), trobem principalment l'ús de dos tipus de recursos constructius, tot i que la seva aplicació la trobem ja en les construccions aixecades en l'àrea on es va edificar el circ amb anterioritat, com avançàvem en el capítol introductori.

Centrant-nos en les estructures preexistents, hem de dir que aquestes es troben a l'angle oriental del tram nord de la grada. Es tracta d'un conjunt d'estances definides per una volta longitudinal que discorre en el sentit de la futura *cavea* septentrional, coneguda com Volta Llarga (fig. 1-A), a la qual se li obrien un seguit d'estances perpendiculars de menors longituds i un corredor en L, també amb coberta de volta, que alhora es recolzen en un massís anterior d'*opus caementicium* estès sobre la roca (Piñol 2000c; Vinci *et al.* 2014). Una bona part d'aquestes estructures foren aprofitades per recolzar-hi el passadís perimetral de la grada en aquest punt, si bé una part fou desmuntada per la construcció d'una gran escalinata d'accés (fig. 1-B), des del passadís perimetral inferior de la Capçalera, al denominat *visorium* (part inferior de la fig. 3).

Si passem a descriure els dos grans tipus de solucions constructives emprades en l'erecció del circ, en primer lloc tenim l'aprofitament del desnivell natural, del pendent del turó de Tàrraco més o menys adaptat, per recolzar-hi potents massissos de formigó que donen forma a l'estructura de la grada. Aquest sistema es localitza en la zona de la Capçalera oriental i també cap als extrems, allunyats de l'eix que marca el *pulvinar*, de la grada septentrional (fig. 2). L'ús de massissos d'*opus caementicium* fou emprat en combinació amb voltes de sustentació de les parts més altes de la grada o bé del passadís perimetral o *visorium*, construïts sobre una volta longitudinal i allargada adossada al tancament de la plaça de representació, com és el cas del tram nord de la *cavea*, tant al sector oriental del carrer de l'Enrajolat (fig. 1-A) com a l'occidental del carrer dels Ferrers (fig. 1-F). Observi's que aquest sistema és inclusiu de la volta precedent de

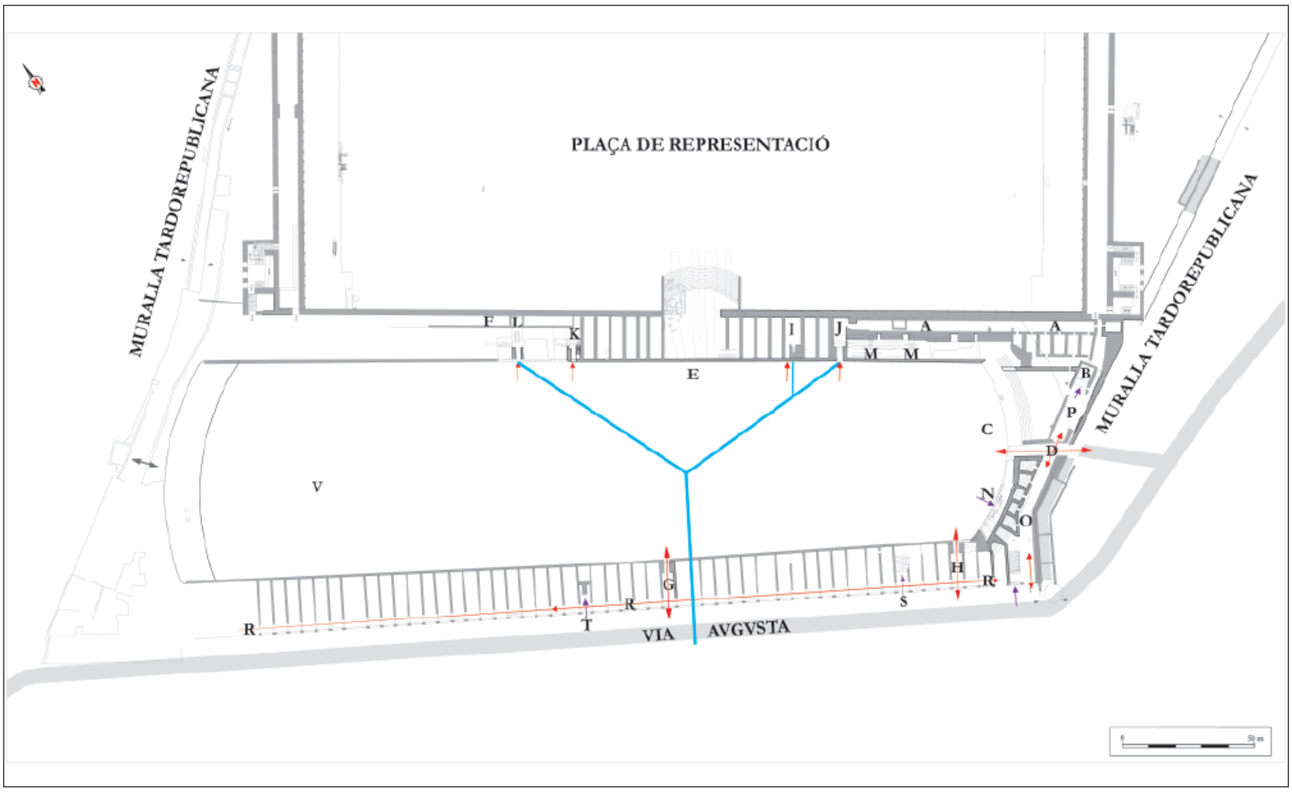


Figura 1. Planta general del circ de Tàrraco amb els sistemes d'accessos i circulació de públic indicats amb fletxes, i el d'evacuació d'aigües (en base a Macias *et al*. 2007).

l'Enrajolat (Volta Llarga), que s'incorpora al nou projecte del circ, i de les voltes "bessones" que es construeixen a l'altre costat de l'eix de l'edifici, al sector de Ferrers. Però el sistema de massís+volta també el trobem combinat amb voltes perpendiculars a la pista, en aquest cas seguint una ordenació radial, condicionades per la corba de la Capçalera oriental del circ (fig. 1-C).

El segon recurs arquitectònic emprat per a donar forma a la graderia és el de les voltes de sustentació que van d'extrem a extrem de la graderia, és a dir, des del podi fins al tancament del *visorium*. Aquestes voltes es caracteritzen per la seva secció "diferenciada" en dos trams: un primer, que discorre sota el passadís perimetral o *visorium*, està format per un tram de volta de de mig punt "canònica", però a partir de l'inici de la *summa cavea*, la coberta de la volta dibuixa una secció inclinada, per tal de facilitar la disposició de la graderia sobre el seu extradós (fig. 2 i fig. 4 inferior). Aquest sistema és el que determina la façana meridional del circ, formada per una bateria de voltes perpendiculars a la pista rematades per un element embellidor, com són els arcs de façana sobre falses pilastres fets amb blocs de pedra Mèdol, emblemàtics del circ de Tàrraco. Però aquestes voltes les trobem també, podem dir que de manera "inesperada" en la grada oposada, la septentrional. El gran espai de l'eix central on es situa el *pulvinar* (fig 1-E) i l'àrea que el flanqueja, que presenta una longitud total de 104 m, està construït sobre una bateria de voltes perpendiculars a la pista que neixen al podi i acaben recolzant-se en el mur de tancament de la plaça de representació. Com després detallarem, una explicació seria la necessitat de tenir "túnels", voltes que acollissin els calaixos d'escala d'accés a la *cavea* des de l'arena, però amb la construcció de dues voltes perpendiculars, a costat i costat del *pulvinar*, hauria estat suficient, com es va aplicar amb la volta del núm. 16 de la plaça dels Sedassos[1]. No obstant és una solució que sobta a primera vista, donat que ens trobem en un sector on el terreny natural ferm, bé sigui en forma de tapàs compacte o de roca calcària, es troba a una alçada força considerable; però la "necessitat" de construir aquestes voltes i de no poder aprofitar el pendent natural per abocar directament els massissos d'*opus caementicium* hauria de respondre a què és una zona que, per motius que amb les dades actuals no

1. Situada entre mig de la volta longitudinal del carrer dels Ferrers.

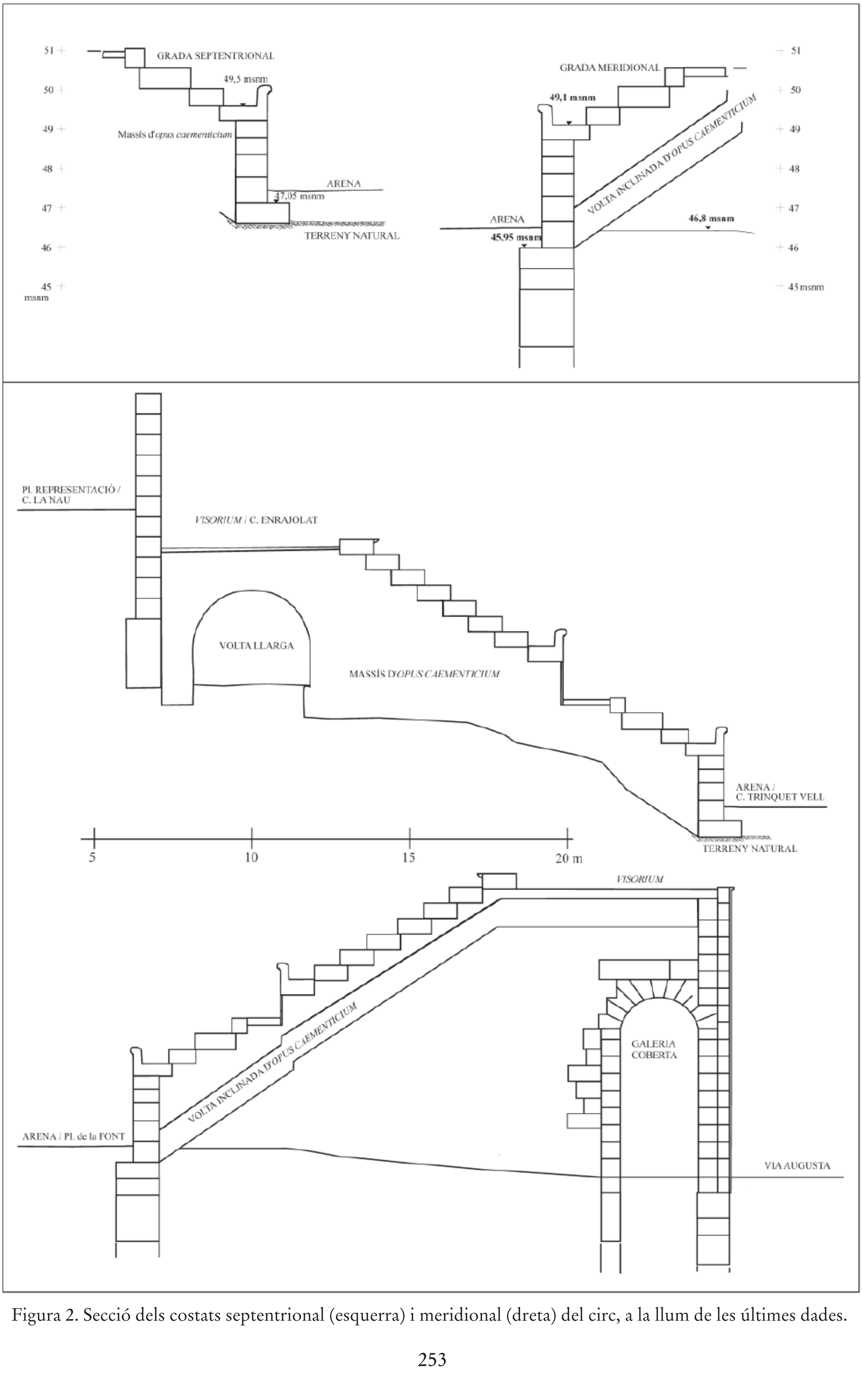


Figura 2. Secció dels costats septentrional (esquerra) i meridional (dreta) del circ, a la llum de les últimes dades.



Figura 3. Sector de la *porta triumphalis*-Capçalera, amb el sistema de circulació documentat (Arxiu M. Díaz).

podem explicar, ja es trobava rebaixada en el moment de plantejar la construcció del circ[2].

2. MATERIALS I *OPERA* EMPRATS EN LA CONSTRUCCIÓ DEL CIRC

Com ha quedat de manifest en els estudis sobre el circ de Tàrraco realitzats fins al moment, en la seva construcció es van emprar bàsicament tres tipus d'obra, combinada entre sí en funció de les necessitats constructives-estructurals i d'ús de les parts de l'edifici (fig. 4).

En primer lloc hem de referir-nos a l'ús del formigó mitjançant parets i fonaments d'*opus caementicium* aixecat mitjançant la tècnica de l'encofrat, en alçat, o bé recolzat a sac en les trinxeres constructives dels fonaments. D'una banda, l'*opus caementicium* sense "embelliment", tal com quedava després del desencofrat, s'utilitza en les voltes de sustentació longitudinals i també en les perpendiculars a la pista, donat que la seva funció bàsica és la de donar forma i alçada a la grada (fig. 4 superior). Aquest material també s'utilitza en els sectors de grada recolzats directament sobre el terreny natural, i com a material principal de les banquetes de fonamentació, que tal i com hem pogut comprovar en diversos punts de la façana meridional, també es combina alternat amb filades horitzontals de carreus (fig. 2)[3].

El segon tipus d'*opus* emprat en la construcció de l'edifici és l'*opus vittatum* Es tracta d'una construcció de formigó –*opus caementicium*– però que està acabada amb obra vista de carreuons de pedra calcària local. L'ús d'aquest tipus de parament queda restringit a les zones de circulació i accés del públic, és a dir, a les parets d'aquelles voltes que serveixen per acollir les escales d'accés a la grada del circ en diversos punts, sigui a través d'escales situades en les voltes perpendiculars, sigui a través dels grans passadissos que connecten diverses part de l'edifici, com la denominada *via tecta* que flanqueja la Cap-

2. Hem de recordar que l'àrea del circ, per exemple el sector de la Plaça de la Font, com es va poder documentar arran de les excavacions, va ser una zona emprada com a pedrera d'extracció d'argila, material primer emprat en la construcció de manera habitual i, particularment, en el reble intern de la segona fase de la muralla tardorepublicana, format per filades ben disposades de toves sobre una base d'*emplecton*.
3. Per exemple en el tram de banqueta de la façana documentat a l'oficina bancària del núm. 17 de la Rambla Vella.





Figura 4. L'ús diferenciat de paraments: en la part superior parets d'*opus caementicium* desencofrat de la volta longitudinal situada sota el carrer dels Ferrers, amb la base de grua feta de carreus en el centre (Arxiu Ll. Piñol). En la part inferior les voltes d'accés des de la via Augusta, amb les parets acabades en *opus vittatum* (Arxiu Codex).

çalera oriental sota el *visorium* i la seva prolongació a l'escala de pujada a l'àrea d'aquest de l'angle NE, o bé el passadís que travessa la muralla tardorepublicana en l'eix de la pròpia Capçalera oriental; la *porta triumphalis* (fig. 1-D i fig. 3). A més, aquest acabat d'obra vista el trobem en les voltes de la façana meridional; donada la seva situació oberta a la via Augusta, el tractament de les parets de les voltes, tot i no contenir escales de connexió amb la *cavea*, és el mateix, segurament perquè la seva situació idònia les devia transformar en espais aprofitables com a locals d'usos diversos (fig. 4- inferior).

El darrer tipus d'obra que podem identificar en el circ és l'ús dels carreus, blocs de pedra Mèdol que formen murs "nobles" d'*opus quadratum*, com és el cas del podi, els arcs de la façana o els seients (fig. 5), o bé utilitzats en combinació amb el formigó, com ja hem explicat, en banquetes de fonamentació, com a reforços dels estreps de les voltes de la grada meridional (fig. 2)[4], i com a part superior i regularitzadora de la banqueta sobre la que s'aixeca el podi.

Finalment, respecte a l'ús d'aquests materials, hem de fer una diferenciació condicionada per l'orografia: d'una banda, com que el terreny natural i ferm en el sector de la grada nord es troba a una cota força elevada, hem pogut comprovar que principalment, per tal de construir el podi, que actua com a límit dels massissos de formigó o bé com a

4. Com es pot comprovar en molts dels establiments que ocupen la planta baixa dels números senars de la plaça de la Font.

tancament de les voltes longitudinals, es va excavar una trinxera constructiva en el substrat geològic, en la que es va abocar una prima capa de fixació de la banqueta constructiva, formada per carreus del través. En contraposició, la grada del costat meridional presenta unes banquetes de fonamentació molt més potents, donat que el terreny natural ferm es troba a més fondària; d'aquesta manera, la banqueta superior del podi recolza sobre un potent mur que combina l'*opus caementicium* amb filades de carreus, i també succeeix el mateix a la banqueta de la façana, que en tots dos casos superen els 2,5 m de fondària[5] (fig. 2).

3. PORTES, PASSADISSOS, ACCESSOS... LA DISTRIBUCIÓ DEL PÚBLIC AL CIRC DE TÀRRACO

Els estudis de Ll. Piñol sobre el circ ja van posar de manifest la seva singularitat també en un aspecte com és el del sistema de distribució d'espectadors (Piñol 2000a), que recentment s'ha vist completat arrel de les noves troballes al sector de la *porta triumphalis* (Díaz & Teixell en premsa). La seva construcció encotillada entre barreres arquitectòniques com la muralla tardorepublicana als flancs i la plaça de representació al nord, requeria de solucions enginyoses *ad hoc* (fig. 1 i 3). D'aquesta manera, es va establir un sistema de voltes de sustentació que no només donaven alçada a la grada meridional o es podien utilitzar com a local comercial, sinó que es transformaven en passadissos que connectaven directament amb l'arena, la pista de les curses. En tenim documentades dues, una en posició axial al carrer Portalet núm. 1 (fig. 1-G) i l'altra a l'extrem oriental tocant al carrer de Sant Oleguer (fig. 1-H)[6]. Des d'aquí, travessant la pista, es connectava amb les portes obertes al podi de la grada septentrional, i que permetien accedir a algunes de les voltes perpendiculars que contenien calaixos d'escala per accedir a la *ima cavea* mitjançant una escala adossada a un costat de la volta, com és el cas de les situades al carrer del Trinquet Vell núm. 12 (fig. 1-I) i plaça dels Sedassos núm. 24 (fig. 1-K), o bé a la *summa cavea*, com les del Trinquet Vell núm. 16 (fig. 1-J) i la plaça dels Sedassos núm. 16 (fig. 1-L), que compten amb una gran escala de calaix central al replà de la qual s'hi arriba per un passadís en Y que la flanqueja. Un cop a la grada, trobem distribuïts *vomitoria* que permetien la circulació entre els dos nivells de la *cavea*, com els que es conserven al sector de l'antiga Casa dels Militars del carrer del Trinquet Vell (fig. 1-M). Per últim, tindríem també alguna escala, com la que s'ha documentat a la Capçalera oriental (fig. 1-N), oberta directament al podi que permetia arribar des de l'arena a la *ima cavea*, una solució que es va aplicar al circ de *Leptis Magna* (Humphrey 1986) que es conserva en millor estat que el de Tarragona.

Un altre dels sistemes de distribució del circ de Tàrraco és el de l'anomenada "*via tecta* o galeria coberta monumental" (Mar *et al*. 2015: 191) que discorre flanquejant la corba o Capçalera oriental, per sota del *visorium*. Aquesta galeria està formada per dos trams; el primer és el de la coneguda com volta A de Sant Ermenegild (fig. 1-O i fig. 3 part superior), que permet arribar, des de l'arc situat al costat de la porta d'entrada a la ciutat per la via Augusta en el costat oriental, fins al passadís travesser que permet entrar a l'arena per la *porta triumphalis* (fig. 1-D i fig. 3), travessant una altra porta de la muralla uns metres més al nord. Fins a aquest punt és una zona de "lliure circulació", però la seva prolongació en sentit nord a partir de l'eix de la citada *porta triumphalis*, estava fiscalitzat per un "control d'espectadors", una porta de doble fulla de recent troballa, de la que encara es conservaven els encaixos de les pollegueres, i només 1,8 m d'amplada (Díaz & Teixell en premsa). Un cop travessada aquesta porta, la prolongació d'aquesta galeria (fig. 1 i fig. 3 inferior) finalitzava en una gran escalinata que puja al *visorium* del circ (fig. 1-P).

També comptem amb una altra galeria coberta anàloga, que té el seu origen a l'escala d'accés al *visorium* de l'extrem oriental de la façana (fig. 1-R), un espai cobert situat entre els arcs de la façana i les voltes de sustentació de la graderia, que serveix per distribuir al públic a aixopluc al llarg de tota la façana flanquejada per la via Augusta.

També hem de destacar la troballa, en algunes voltes de la grada meridional, d'escales al seu interior que permetien accedir bé a la part superior o *visorium*, com la recuperada en la Capçalera oriental, o bé als dos nivells de la *cavea*, com les recentment documentades a les finques núm. 39 de la plaça de la Font (fig. 1-T) i núm. 27-29 del carrer del Trinquet Nou/Sant Oleguer, 1a (fig. 1-S).

En darrer terme, l'element que unifica i permet la lliure circulació dels espectadors és el passadís perimetral que recorre els costats nord, sud i el flanc oriental, que al circ de Tàrraco és conegut com a

5. Com hem pogut comprovar a les intervencions realitzades als locals del carrer Portalet núm. 1, de la Rambla Vella núm. 17 o de la plaça de la Font núm. 45.

6. Encara restarien per localitzar algunes més, si més no, una en el sector occidental.

visorium[7], un espai corregut de 6,6 m d'amplada recobert amb un paviment de morter de tipus *opus signinum* (VILÀ *et al.* 2015).

4. ALTRES QÜESTIONS CONSTRUCTIVES: ELS ELEMENTS AUXILIARS, EL CLAVEGUERAM I L'ARENA DEL CIRC

Les estructures originalment visibles del circ de Tàrraco n'amagaven d'altres que també en formaven part o que, en algun moment, n'havien format. Tant els treballs d'excavació del sector de l'arena prop del podi meridional –plaça de la Font– com del septentrional –Trinquet Vell– van permetre documentar basaments de grua format per carreus de pedra Mèdol amb algun tipus d'encaix per als mecanismes (fig. 5). Aquests basaments foren col·locats en les capes preparatòries de l'arena del circ, i un cop finalitzada la vida útil de les grues amb la grada edificada, no s'arriben a extreure, sinó que queden coberts per la capa superior de la pròpia arena de la pista (fig. 5). Respecte al tipus de grua, per les dimensions hem d'imaginar l'ús de grues àgils i ràpides (*ergata*, *rechamus* i, per a materials no excessivament pesats, la *sucula*), tan pel que fa al seu muntatge i a la seva utilització que, segurament, requerien d'implantacions en paral·lel que podien o no, segons la necessitat de l'obra, coincidir en els moments constructius, no tenint indicis de l'ús de maquinària de grans dimensions ja que les mesures a assolir en l'obra, no ho requerien. També n'hem documentat sengles basaments sota les voltes longitudinals de la grada nord, tant a la Volta Llarga del costat est (fig. 1-A), que forma part d'unes edificacions prèvies al circ[8], com la del carrer dels Ferrers (fig. 1-F i fig. 4 superior) en el costat occidental. Aquí trobem una àmplia base de carreus disposats de forma aproximadament quadrada ben col·locats en els nivells constructius, que havien de servir com a base de treball i de repartiment de forces per una grua implantada i en ús, abans de la construcció definitiva de la volta.

Altres elements ocults per l'edifici serien els del sistema de clavegueram i evacuació d'aigües procedents de la plaça de representació. S'ha pogut verificar en les portes obertes al podi de la grada septentrional, en tres de les quatre conegudes (Sedassos 16, Trinquet Vell 12 i Trinquet Vell 16). Aquestes obertures van ser aprofitades per reconduir les clavegueres procedents de la terrassa superior, per dirigir-les cap a la pista i anar a cercar la claveguera principal dibuixant una Y (fig. 1). En el cas de la plaça dels Sedassos (fig. 1-L), la claveguera presenta coberta de lloses en la volta, però quan s'endinsa sota l'arena passa a tenir coberta de volta en *opus caementicium*. Per contra, la documentada al Trinquet Vell, 16 (fig. 1-J) és una canalització amb coberta de lloses de pedra Mèdol que, quan s'endinsa a la pista, continua igual, cobrint un canal obrat en *opus caementicium* amb revestiment impermeabilitzant d'*opus signinum*.

Finalment hem de parlar d'algunes marques relacionades amb la construcció o el replanteig; d'una banda hem documentat carreus sense acabar de treballar emprats per a la construcció de la banqueta del podi, al sector del carrer del Trinquet Vell (fig. 1-M), que estaven marcats amb inscripcions ("XXXII" i "A+?H?"), un fet també conegut en altres punts de l'edifici com al sector de les grades del carrer de l'Enrajolat (fig. 1-A) i en la cara interna del podi a la plaça dels Sedassos, 28 (fig. 1-K); i que probablement estarien relacionades amb el sistema d'extracció i/o comercialització i destí.

A més, hem pogut documentar marques relacionades amb el replanteig a l'obra dels materials, com és la presència de la línia de fe, cisellada sobre els carreus ficats del través de la banqueta del podi septentrional –carrer del Trinquet Vell– que indicaria la correcta col·locació de l'*opus quadratum*. Aquest s'instal·laria sobre el pla desitjat amb els sistemes lleugers de grua ja indicats, i amb ajuda d'eines de palanca. Així els operaris encaixarien i ubicarien les peces seguint les línies de fe i els plans indicats pel procés constructiu, per rematar la feina amb l'ús, quan es creia necessari, de grapes per unir i enfortir l'entramat constructiu (especialment s'han pogut constatar les cues de milà en els plans superiors del *podium* –fig. 5–). Pel que fa als dispositius d'agarrada per a elevar els carreus, se n'han documentat a partir de les ferides obertes a diferents blocs que han pogut ser analitzats, de tenalla o tisora, i també d'aquells que necessiten de l'ús de *ferrei forcipes* o *ad ulivella*.

Finalment, les intervencions en la plaça de la Font (fig. 1-V), però sobretot les realitzades a la plaça dels Sedassos i al carrer del Trinquet Vell (fig.

7. Transitable a la meitat sud de la Capçalera oriental del circ (fig. 3 part superior sobre la volta).
8. Aquest basament també s'ha reinterpretat recentment com reminiscències constructives anteriors a l'edifici d'espectacles, que amb la construcció de la Volta Llarga quedaria desmuntat, si bé el fonament de la volta ni es recolza ni talla els carreus, i aquests tampoc defineixen el que serien les línies paral·leles dels costats d'un mur, de manera que creiem més plausible que es tracti, també, del basament d'algun element desmuntat, tal vegada relacionat amb el procés edilici, i potser com en els casos que acabem de descriure per a la zona de l'arena-podi, d'algun tipus de grua.



Figura 5. En la part superior esquerra detall de l'arena del circ documentat al carrer del Trinquet Vell (Arxiu Codex) i a la plaça dels Sedassos a la dreta (Arxiu Codex). En la part inferior les intervencions al carrer del Trinquet Vell, on es poden veure els carreus-basament de grua, i a la dreta el podi amb les marques de col·locació dels carreus i els encaixos de cues de milà (Arxiu Codex).

1-L i 1-M), ens han servit per definir la tipologia de l'arena del circ de Tàrraco: una capa inferior regularitzadora compacta, feta amb restes de roca repicada i tapàs (substrat de margues argiloses) barrejat amb pedres mitjanes-petites, nòduls de calç i terra de color groc (fig. 5). Per sobre es va estendre un estrat d'uns 30 cm de gruix que és una barreja de terra argilosa amb restes de tapàs, repicat de carreus, pedres petites i nòduls de calç. Aquest segon estrat es remata amb la capa superior, de color vermell intens, formada per de sorres amb textura argilosa molt neta, que tenia un gruix d'almenys 40 cm i cobria la banqueta de fonamentació del podi amb un gruix d'almenys 30 cm (fig. 5).

5. RECAPITULANT SOBRE EL CIRC DE TÀRRACO A LA LLUM DELS ESTUDIS ACTUALS

El circ de Tàrraco és un edifici construït principalment sobre voltes, algunes d'elles fetes en èpoques precedents, i que quan es pot, s'aprofita la roca per fonamentar les diferents parts de l'edifici. Algunes de les diferències en la forma constructiva només són perceptibles arran d'intervencions arqueològiques, com els tipus de fonamentació que hem descrit. D'altres, però, poden ser més "evidents", com per exemple l'alçada del podi: d'una banda, hem pogut constatar que el podi del costat nord està format per quatre filades de carreus i el *balteus*, amb una alçada de 2,45 m, mentre que el sud el formen cinc filades de carreus i el *balteus*, amb una alçada total de 3,15 m. A més, la cota d'inici de la grada nord es troba a 49,5 msnm front els 49,1 msnm de la grada sud (fig. 2). A partir d'aquí trobem una *praecinctio* que separa el balteus dels tres esglaons de la *ima cavea*, i una segona *praecinctio* perimetral a cota del tercer esglaó als peus del muret que diferencia la *summa cavea*, formada per una *praecinctio*, set grades de seients i el passadís perimetral superior o visori.

També comencen a dibuixar-se els recorreguts tan particulars que presenta aquest edifici (fig. 1), constret entre la muralla tardorepublicana i la plaça del fòrum provincial, i darrerament hem pogut identificar una volta més que connectava la façana meridional amb la pista, cas de la situada al núm. 1 del Portalet, per des d'aquí, accedir a les escales que pujaven a la grada aprofitant algunes voltes de la grada septentrional. A més, també s'han documentat noves escales que permeten accedir des de les voltes de la grada meridional a la part superior de la *cavea*, com les del núm. 39 de la plaça de la Font o el núm. 27-29 del Trinquet Nou. En aquest sentit, un element a destacar és la configuració del sector de la *porta triumphalis* com una cruïlla que permetia entrar a la ciutat i guanyar l'espai de la via Augusta sota un passadís o galeria coberta girant a l'esquerra, bé entrant a la pista de curses seguint recte, just en un punt on hi ha una escala que connecta l'arena amb la *ima cavea* a la Capçalera, o girant a la dreta i, travessant un pas controlat per una petita porta, arribar a l'escala que mena al *visorium* de l'angle NE de l'edifici (fig. 3).

A més, la investigació arqueològica ens està servint per confirmar, modificar o desestimar hipòtesis interpretatives. Per exemple, les darreres excavacions al carrer de l'Enrajolat (Vilà *et al.* 2015) han confirmat la continuïtat de la grada per l'eix septentrional del circ, on es troba el *pulvinar*. D'aquesta manera, creiem que s'hauria de descartar la presència d'alguna construcció que trenqués la unitat espacial, ja que fins ara, en base a les restes conservades, l'element que sembla definir el *pulvinar* és l'escalinata en hemicicle de la part posterior de la grada, una sort de petit teatre i alhora escala monumentalitzada que, axialment, connectaria físicament i visual amb la via que mena al temple de culte imperial de la terrassa superior, travessant la plaça de representació.

BIBLIOGRAFIA

Bravo, P.; Pociña, C. A. (2010). *Memòria de la intervenció arqueològica a la plaça de la Font, número 39 (Tarragona, Tarragonès)*, memòria mecanografiada, Tarragona.

Brull, C.; Navarro, S.; Teixell, I.; Vilà, J.; Vilalta, E. (2014). "El circo romano de *Tarraco*: Nuevos datos arquitectónicos. La intervención arqueològica de la calle Enrajolat (Tarragona)", *Centro y periferia en el mundo clásico*, Actas del XIV CIAC de Mérida (2012), vol. 1, Mérida, p. 871-874.

Díaz, M. (2016). *Memoria de la intervenció arqueológica al local del número 1 del carrer Portalet de Tarragona (Tarragona, Tarragonès)*, memòria mecanografiada, Tarragona.

Díaz, M.; Teixell, I. (en premsa). "Noves dades del circ romà de Tàrraco: les darreres excavacions al carrer Trinquet Vell i a l'àrea de la porta triomfal", *Tribuna d'Arqueologia 2014-2015*, Barcelona.

Dupré, X. (1987). "El fòrum provincial i el circ de Tarragona. Actuacions 1981-1986", *Tribuna d'Arqueologia 1986-1987*, Barcelona 1987, p. 73-79.

Dupré, X.; Massó, J.; Palanques, M. L.; Verduchi, P. A. (1988). *El circ romà de Tarragona, I. Les voltes de Sant Ermenegild*, Barcelona.

Fernández Pino, I. (2015). *Del escáner láser a la comprensión arqueológica: el circo romano de Tarragona – sector* Sedassos, Treball de final de màster (Institut Català d'Arqueologia Clàssica-Universitat Rovira i Virgili-Museu d'Història de Tarragona), <http://www.academia.edu/31464986/TRABAJO_DE_FINAL_DE_M%C3%81STER_DEL_ESC%C3%81NER_L%C3%81SER_A_LA_COMPRENSI%C3%93N_ARQUEOL%C3%93GICA_EL_CIRCO_ROMANO_DE_TARRAGONA_-SECTOR_SEDASSOS> [Consulta: 9 de febrer 2017].

Humphrey, J. H. (1986). *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing*, Londres.

Macias, J. M.; Fiz, I.; Piñol, L.; Miró, M. T.; Guitart, J. (dir.) (2007). *Planimetria arqueològica de Tàrraco*, Atles d'Arqueologia Urbana de Catalunya 2, Treballs d'Arqueologia Urbana 1, "Documenta" núm. 5, Tarragona.

Mar, R.; Ruiz de Arbulo, J.; Vivó, D.; Beltrán-Caballero, J. A.; Gris, F. (2015). *Tarraco. Arquitectura y urbanismo de una capital provincial romana. Volumen II. La ciudad imperial*, "Documents d'Arqueologia Clàssica", núm. 6, Tarragona.

Piñol, L. (2000a). "El circ romà de Tarragona. Qüestions arquitectòniques i de funcionament", *Tàrraco 99. Arqueologia d'una capital provincial romana,* "Documents d'Arqueologia Clàssica", núm. 3, Tarragona, p. 53-60.

Piñol, L. (2000b). "Plaça Sedassos, 16-20", *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999),* Tarragona, p. 275-283.

Piñol, L. (2000c). "Voltes del Pretori (C/ Enrajolat i Casa dels Militars), *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999),* Tarragona, p. 89-107.

Vilà, J.; Teixell, I.; Brull, C. (2015). "Noves dades sobre el circ romà de Tarragona. Intervenció arqueològica al carrer de l'Enrajolat", *Tribuna d'Arqueologia 2012-2013*, Barcelona, p. 69-85.

Vinci, M. S.; Macias, J. M.; Puche, J. M.; Solà-Morales, P.; Toldrà, J. M. (2014). "El subsuelo de la Torre del Pretorio: *substructiones* de tradición helenística bajo la sede del *Concilium provinciae Hispaniae citerioris* (*Tarraco*)", *Arqueología de la Arquitectura* 11, enero-diciembre 2014, e012, Madrid/Vitoria 2014, p. 1-20, <http://dx.doi.org/10.3989/arq.arqt.2014.004> [Consulta: 11 novembre 2016].

EL CIRC DE TÀRRACO DURANT EL PERÍODE TARDOANTIC: L'AMORTITZACIÓ DELS ACCESSOS A LA *SUMMA CAVEA*

Moisés Díaz, *Institut Català d'Arqueologia Clàssica-CODEX*
Lluís Piñol, *Ajuntament de Tarragona*
Imma Teixell, *Institut Català d'Arqueologia Clàssica*

INTRODUCCIÓ

A partir del segle V comença la transformació de l'acròpolis de la ciutat, amb l'entrada en col·lapse dels grans monuments públics, i s'endega un procés d'espoli i desmantellament de les estructures altimperials que canviaran radicalment la fesomia de la Part Alta.

Si ens centrem en el circ, aquestes evidències es fan paleses en l'amortització dels canals de desguàs procedents de la plaça de representació, la xarxa de clavegueres que quedaran obliterades per capes de sediments, fruit de l'abandonament en les tasques de neteja i manteniment. A més, tant les restes constructives de la graderia com la pròpia arena són objecte d'espolis que, cap a mitjans-finals del segle V, semblen aturar-se per donar pas a la reocupació amb espais d'hàbitat de l'antic espai del circ romà, reaprofitant les antigues voltes i estructures, així com la pròpia superfície de la pista.

Les dades arqueològiques indiquen que aquest procés no devia ser sincrònic ni genèric, i que algunes parts del monument podrien haver tingut una evolució diferent, o inclús que s'hagués mantingut el seu ús, com sembla indicar la carta que el rei Sisebut va enviar, en el segle VII, al bisbe metropolità de Tarragona per recriminar-li la seva afició als espectacles amb animals.

1. L'ESPOLI I DESMANTELLAMENT DE L'EDIFICI DEL CIRC

Les dades arqueològiques indiquen, com hem apuntat en l'apartat introductori, que el complex arquitectònic i representatiu de la Part Alta entrà en col·lapse en el segle V. En tenim una bona evidència en el procés de rebliment i anul·lació de les clavegueres procedents de la plaça de representació. Així, les estructures de desguàs documentades a l'alçada de l'actual núm. 12 del carrer del Trinquet Vell i al núm. 16 del mateix carrer (fig. 1), i l'estudi dels materials dels seus rebliments ens confirmen una cronologia de finals del segle V (Macias 1999; Díaz i Teixell en premsa), fenomen que cal relacionar amb el procés d'espoli i amb l'inici de la reocupació de l'edifici d'espectacles.

Una altra evidència d'aquest procés és l'extracció de la majoria dels blocs de pedra Mèdol de la grada i també del podi, disposats sobre l'esquelet d'*opus caementicium*, i dels quals en queden ben poques evidències *in situ*. Però no només les restes arquitectòniques de la graderia foren sotmeses a espoli, també l'arena presenta nombrosos retalls, buidatges i forats relacionats amb aquest procés, de vegades per tal d'accedir al material arquitectònic. N'és un exemple l'espoli de les lloses que cobrien la claveguera documentada davant la volta del núm. 16 del Trinquet Vell, o l'extracció del sediment de sorra argilosa o del nivell de piconat inferior, és a dir, de l'arena de la pista i llur preparació. En tenim exemples a les zones situades davant del podi al sector de la plaça dels Sedassos i del carrer del Trinquet Vell, però també es coneixen a la zona del passadís on es troba la *porta triumphalis*, sota les estructures de la grada.

Evidentment, la manca d'un registre inherent a les estructures negatives, com són les accions de retalls i espolis, no permeten establir una datació acurada, a diferència del procés de rebliment de la xarxa de claveguera, però en aquest cas tenim com a *terminus ante quem* les dades crono-estratigràfiques derivades de la urbanització i reocupació d'aquest espai, que descrivim a continuació.

2. LA REOCUPACIÓ DE L'ARENA I DE LES ESTRUCTURES DEL CIRC DURANT EL PERÍODE VISIGÒTIC: LA GRADA SEPTENTRIONAL I EL SECTOR DE LA CAPÇALERA

Aquestes accions de desmantellament i espoli van ser precedides, a partir del darrer quart del segle V, per accions de regularització i horitzontalització novament de la superfície de l'arena del circ, com a plataforma de circulació i sobre la que s'aixequen edificacions que aprofitaran el mur del podi com a

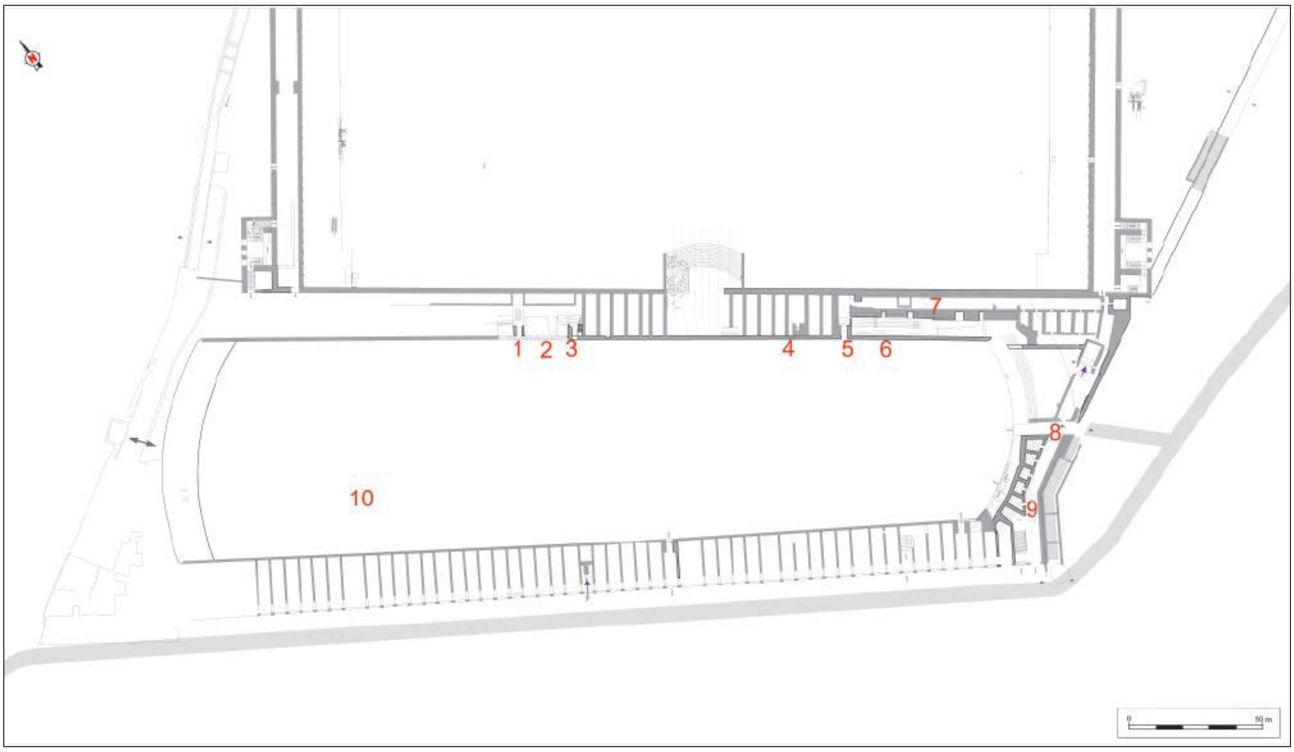


Figura 1. Planta general de les restes conservades del circ en base a la *Planimetria Arqueològica de Tàrraco* (Macias *et al.* 2007), amb indicació de les intervencions mencionades: 1- Sedassos, 16; 2- plaça dels Sedassos; 3- Sedassos, 24; 4- Trinquet Vell, 12; 5- Trinquet Vell, 16; 6- carrer del Trinquet Vell; 7- carrer de l'Enrajolat; 8- *Porta triumphalis*; 9- Voltes de Sant Ermenegild; 10- plaça de la Font.

tancament posterior. Així, davant les portes d'accés a les escales de la grada nord es dóna continuïtat amb murs, alhora que s'estrenyen les portes, que ara connectaran amb espais domèstics.

2.1. EL SECTOR DE LA PLAÇA DELS SEDASSOS

Les transformacions a l'interior de les voltes-escala van suposar el desmuntatge d'aquestes estructures que permetien accedir a la grada, alhora que en el cas de la volta del núm. 16 pateix un rebaix per tal de regularitzar la cota d'ús, desmantellant així les rampes laterals que menaven a l'inici de l'escala. A més, les portes es fan més estretes, i per tal d'ampliar la zona aixoplugada, l'espai originalment obert que permetia accedir per l'escala a la *summa cavea*, es cobreix afegint pedaços, nous trams de volta amb arcs que reutilitzen materials reciclats del propi circ (fig. 2). A més, es dota de continuïtat arquitectònica a les voltes reocupades, tot afegint murs que tanquen perpendicularment amb el podi, el qual es transforma en un mur de tancament de les construccions que ara ocupen l'espai de l'arena, prèviament regularitzada. També les zones on trobem els massissos d'*opus caementicium* formant la *ima cavea* estan, a més d'espoliats, trencats i rebaixats per tal d'establir una superfície més o menys regular, apta per a la seva ocupació a nivell d'un "primer pis"[1].

Però els treballs d'excavació en aquests punts van donar encara més resultats en relació a aquest període. Es van arribar a documentar reformes en forma de recreixements-reparacions dels nivells d'ús i circulació de l'interior de les voltes, i també de l'espai de l'arena situat davant del podi datades al llarg dels segles VI i VII. A l'interior de la volta que contenia l'escala d'accés a la *ima cavea*, la del núm. 24, les restes confirmen l'ús com a espai domèstic, amb espais de magatzem de gra com ara una sitja excavada al subsòl, llars de foc o cuines, i el condicionament i compartimentació interna de l'espai amb murs que reaprofiten carreus del circ (Pellejà 2005, Vilalta 2005).

2.2. EL SECTOR DEL CARRER DEL TRINQUET VELL

En les intervencions realitzades en aquest sector hem detectat un comportament anàleg al de Sedassos. En el cas de la volta del núm. 16 del carrer

1. No obstant, tampoc podem establir una datació absoluta sobre aquest fenomen, pel mateix motiu que abans hem explicat: es tracta d'accions que no deixen un registre arqueològic susceptible d'atorgar una cronologia.



Figura 2. Excavació de la volta de Sedassos, 16. Nivell de pavimentació datat a finals del segle VI. Es pot observar al fons la reducció de l'accés a la volta i dos elements arquitectònics altimperials reutilitzats situats a la dreta del passadís d'entrada: el que sembla un capitell buidat per l'interior i la part superior d'un pedestal altimperial tallat. A la fotografia de la dreta, detall amb l'estretament de la porta en primer terme, i en segon terme el nucli de l'escala i les rampes laterals desmuntades fins a la cota ara visible (Arxiu Ll. Piñol).

Trinquet Vell, la transformació tardana és molt més visible. S'observa un rebaix general de les rampes laterals d'accés al replà, unificant la cota de circulació amb la de l'arena. A més, també es produeix un estretament de la porta oberta al podi, l'adossament de construccions al mur del podi aixecades sobre l'antiga arena, i la utilització de la *summa cavea*, desballestada i regularitzada, com a plataforma a cota de primer pis.

La transformació i subdivisió en dos pisos d'algunes de les voltes del circ i el cobriment dels espais que quedaven a cel obert en època altimperial es veu perfectament representada en el conjunt d'estructures arquitectòniques tardanes preservades a l'interior d'aquesta volta. Efectivament, aquesta es subdividí en dos pisos en un moment indeterminat d'època tardana[2]: el pis inferior serà accessible, com ja hem dit, des de l'arena reutilitzant l'antiga porta circense oberta al podi, que fou escanyada en aquesta època; mentre que l'ingrés al pis superior probablement s'efectuaria des del pis inferior mitjançant una escala interior.

L'embigat del nou pis recolzava principalment sobre els murs occidental, septentrional i oriental de la volta, però també sobre una petita volta de canó feta *ex professo* al corredor occidental de la volta romana i sobre el massís d'*opus caementicium* que servia de fonamentació de l'escalinata central. Els carreus que revestien el citat massís havien estat prèviament extrets[3], i després reutilitzats en la cons-

2. Els materials ens situen en la primera meitat del segle V, però són tan pocs i la majoria amb una cronologia tan àmplia, que no són suficients ni prou significatius per establir una cronologia segura de la transformació tardana de la volta.
3. Excepte els carreus que fonamentaven la nova construcció i el nou mur meridional de tancament de la volta.

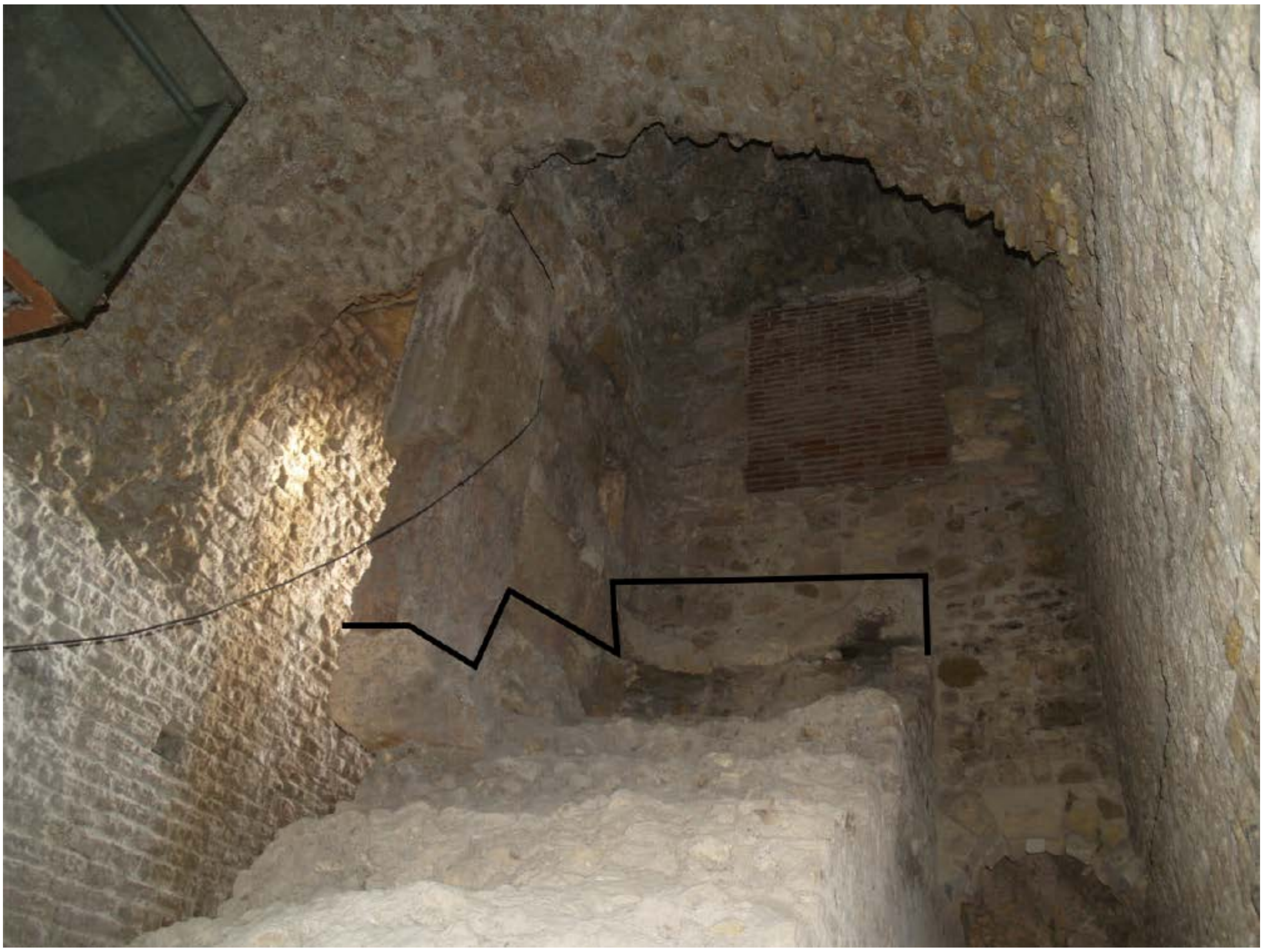


Figura 3. Excavació a l'interior de la volta del Trinquet Vell, 16. A l'esquerra mur tardà aixecat a partir del desmantellament de l'escalinata central d'accés a la *summa cavea*. S'han assenyalat amb una línia negra els carreus trobats *in situ*, que formen part d'aquest mur i del mur de tancament meridional de la volta en època tardana. L'espai resultat d'aquesta operació fou cobert amb una volta feta amb encanyissat. Observi's a sota de la foto, a la dreta, el que queda de la volta de canó del passadís occidental que sustentava el pis superior en que es divideix la volta en època tardana (Arxiu Ll. Piñol).

trucció d'un nou mur que serví de fonamentació de les noves cobertes de l'espai, que en època altimperial quedava a l'aire lliure (fig. 3).

Així doncs, mentre que l'estret espai entre el nou mur tardà de carreus i el mur de tancament oriental de la volta romana es va cobrir mitjançant una sèrie de carreus disposats transversalment (fig. 4), l'espai més ample, situat entre el nou mur tardà de carreus i el mur occidental de la volta, es cobrí mitjançant una volta d'encanyissat (fig. 3).

Pel que respecta a les estructures adossades des de l'arena, hem de remarcar el manteniment de la cota original d'aquesta com a nivell de circulació, i la presència d'un edifici que, si bé no es pot valorar per l'escassetat del tram documentat, hauria de ser significatiu. S'ha documentat una porta oberta en el mur que tanca perpendicularment amb el podi, caracteritzada per tenir muntants i llindar de pedra picada, dins d'un mur obrat en morter tipus *opus caementicium*, i relacionat amb una acció d'enlluït de les parets de la que queda una mostra en forma de morter rosat similar a l'*opus signinum* en trams del podi, així com paviments de morters groguencs rematant la superfície de l'antiga arena (fig. 5).

2.3. EL SECTOR DE LA CAPÇALERA

També a la capçalera oriental hi hem documentat evidències de reocupació durant el segle V. D'una banda, els treballs efectuats a les voltes de Sant Ermenegild permeteren documentar nivells d'ús de tipus domèstic a les anomenades voltes A i K a finals d'aquesta centúria o ja durant el segle V (Macias 1999). A més, els últims treballs al sector de la *porta triumphalis* (Díaz i Teixell en premsa) també van treure a la llum retalls d'espoli que en el segle V són regularitzats, en el marc d'aquest procés de condicionament i reocupació de tipus domèstic que hem vist.



Figura 4. Detall interior de la volta del Trinquet Vell, 16. Coberta feta amb carreus disposats transversalment del passadís esquerra de la volta, resultant de la construcció del mur tardà fet amb els carreus reutilitzats de l'escalinata central d'accés a la *summa cavea* (Arxiu Ll. Piñol)

3. CONCLUSIONS PRELIMINARS

Les evidències semblen mostrar l'inici d'un primer procés d'espoliació de les estructures circenses a partir de mitjans-finals del segle V, que es perllongarà fins a finals del segle VI, pel que es desprèn dels nivells arqueològics excavats a la plaça dels Sedassos. Aquest procés sembla que s'aturà a finals d'aquesta centúria, moment en què es documenta la reocupació i reutilització d'algunes de les voltes com a espais d'habitatge, que serviren originalment de caixes d'escales d'accés a la graderia septentrional del circ.

Els espais de volta, que originàriament eren a cel obert, seran coberts mitjançant la construcció d'un conjunt de nous murs que delimitaran nous espais d'ocupació. A més, com s'ha vist a la volta del núm. 16 del carrer Triquet Vell, aquest nous espais es subdividiran internament en dos pisos d'ús i s'aixecaran nous murs interns reutilitzant els materials circenses més propers.

BIBLIOGRAFIA

Bravo, P.; Pociña, C. A. (2010). *Memòria de la intervenció arqueològica a la plaça de la Font, número 39 (Tarragona, Tarragonès)*, memòria mecanografiada, Tarragona.

Díaz, M. (2016). *Memoria de la intervenció arqueológica al local del número 1 del carrer Portalet*



Figura 5. Detall de les construccions documentades al carrer del Trinquet Vell. A l'esquerra el mur de morter de calç amb la porta de pedra picada que tanca amb el podi del circ. A la dreta restes del mur i paviment de l'habitació construïda davant la porta del podi que donava accés a la volta del Trinquet Vell, 16 (Arxiu Codex).

de Tarragona (Tarragona, Tarragonès), memòria mecanografiada, Tarragona.

Díaz, M.; Macias, J. M. (1999). *Memòria dels treballs arqueològics desenvolupats a la plaça dels Sedassos, Tarragona*, memòria mecanografiada, Tarragona.

Díaz, M.; Teixell, I. (en premsa). "Noves dades del circ romà de Tàrraco: les darreres excavacions al carrer Trinquet Vell i a l'àrea de la porta triomfal", *Tribuna d'Arqueologia 2014-2015*, Barcelona.

Dupré, X.; Massó, J.; Palanques, M. L.; Verduchi, P. A. (1988). *El circ romà de Tarragona, I. Les voltes de Sant Ermenegild*, Barcelona.

Macias, J. M. (1999). *La ceràmica tardoantiga a Tàrraco. Anàlisi tipològica i històrica (segles V-VII)*, Tulcis. Monografies Tarraconenses 1, Tarragona.

Macias, J. M.; Fiz, I.; Piñol, L.; Miró, M. T.; Guitart, J. (dir.) (2007). *Planimetria Arqueològica de Tàrraco*, Atles d'Arqueologia Urbana de Catalunya, 2; Treballs d'Arqueologia Urbana, 1; Documenta, 5, Tarragona.

Pellejà, R. (2005). *Memòria dels treballs arqueològics a la plaça dels Sedassos número 24 de Tarragona. Tarragonès*, memòria mecanografiada, Tarragona.

Piñol, L. (2000a). "El circ romà de Tarragona. Qüestions arquitectòniques i de funcionament", *Tarraco 99. Arqueologia d'una capital provincial romana*, Documents d'Arqueologia Clàssica, 3, Tarragona, p. 53-60.

Piñol, L. (2000b). "Plaça Sedassos, 16-20", *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 275-283.

Piñol, L. (2000c). "Voltes del Pretori (C/ Enrajolat i Casa dels Militars), *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 89-107.

Vilà, J.; Teixell, I.; Brull, C. (2015). "Noves dades sobre el circ romà de Tarragona. Intervenció arqueològica al carrer de l'Enrajolat", *Tribuna d'Arqueologia 2012-2013*, Barcelona, p. 69-85.

Vilalta, E. (2005). *Memòria de l'excavació arqueològica al núm. 24 de la plaça dels Sedassos de Tarragona (Tarragonès)*, memòria mecanografiada, Tarragona.

Vilalta, E. (2005). *Memòria dels treballs arqueològics a la plaça dels Sedassos de Tarragona (Tarragonès)*, memòria mecanografiada, Tarragona.

RESULTATS PRELIMINARS DE LES EXCAVACIONS A LA GRADERIA DEL CIRC, CARRER DELS FERRERS 23-27 (ANY 2016)

Josep Francesc Roig Pérez, *Codex – Institut Català d'Arqueologia Clàssica*
Joan Menchon Bes, *Ajuntament de Tarragona*
Imma Teixell Navarro, *Institut Català d'Arqueologia Clàssica*

1. INTRODUCCIÓ

En les següents línies es presenten els resultats preliminars obtinguts arran dels treballs arqueològics portats a terme als solars números 23-27 del carrer dels Ferrers de Tarragona, àrea que coincideix amb un dels trams de la graderia septentrional del circ de Tàrraco (fig. 1). Fins ara i a l'espera de reiniciar els treballs de camp, la intervenció arqueològica a banda de les evidències d'època romana ha permès identificar una fase medieval i una altra d'època moderna.

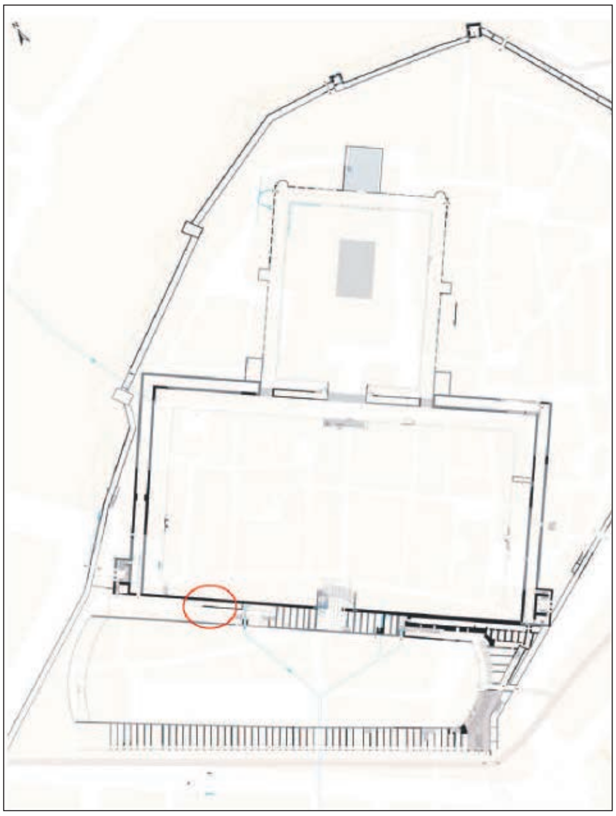


Figura 1. Situació de la zona intervinguda (encerclada) (plànol base extret de: *PAT Planimetria Arqueològica de Tàrraco*, 2007).

Els treballs s'emmarquen en el conveni de col·laboració entre l'Ajuntament de Tarragona i la Fundació Privada Mútua Catalana, amb la finalitat última de recuperar, i posar en valor aquest segment –juntament amb les restes arqueològiques de la plaça dels Sedassos– del circ de Tàrraco.

2. LES RESTES DEL CIRC

El carrer dels Ferrers segueix l'alineació de la graderia septentrional del circ que s'adossa al mur de tancament sud de l'anomenada plaça de representació del fòrum provincial. El carrer fossilitza el passadís superior de circulació. Les cases que delimiten aquest carrer pel seu costat meridional, recolzen sobre la graderia septentrional del circ de Tàrraco.

Les restes més antigues documentades en la nostra intervenció estan relacionades amb la construcció de l'edifici de curses, en època de l'emperador Domicià. En aquest sentit, s'ha recuperat visualment, en alçat i secció, un segment complet de la graderia nord (fig. 2A i B), a més de la documentació de part del *podium* amb el seu corresponent *balteus*[1].

L'estat de conservació de la graderia és molt irregular. En alguns punts l'estructura d'*opus caementicium* encofrat de les diferents tramades que conformaven les grades es troba en molt bon estat (fig. 3A, B i C); en d'altres, és tallada per construccions medievals o bé aprofitada per recolzar-hi murs de cronologia moderna o contemporània. És

1. Gairebé tota l'extensió del podi documentat es troba bé espoliat o emmascarat per processos constructius posteriors, doncs sovint actua de fonamentació per a altres estructures, totes d'època medieval. Pel que fa al *balteus*, s'ha documentat com a part de la fonamentació d'un dels murs que delimiten una cisterna de cronologia contemporània, a l'extrem oest de l'àrea intervinguda.

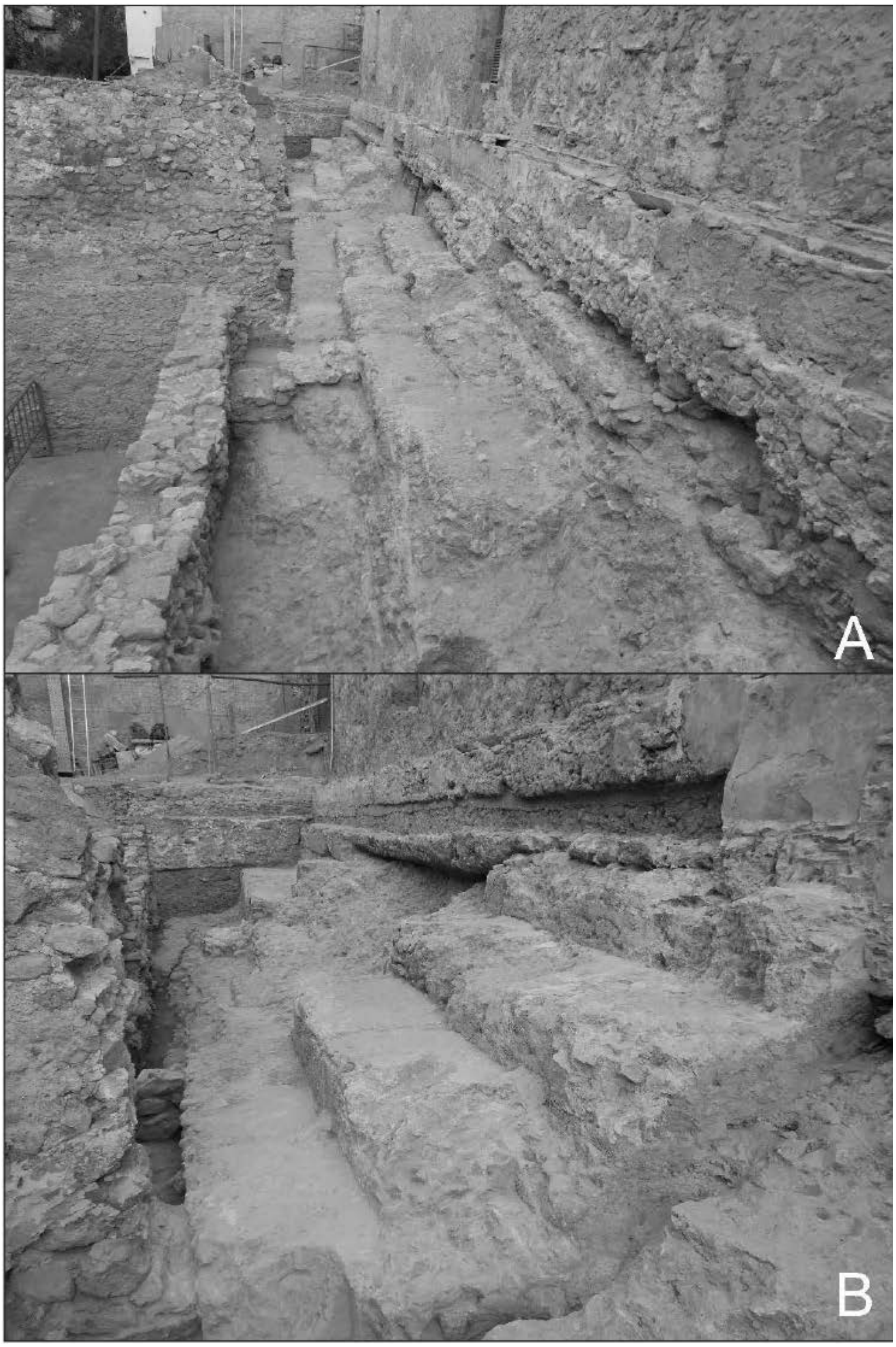


Figura 2. A: imatge del tram de la *summa cavea* documentada, des del seu costat oriental. B: tram de la *summa cavea* en molt bon estat de conservació.

el cas de l'actual tanca dels solars intervinguts, evidència que no ens ha permès documentar les tres fileres superiors de la *summa cavea* ni el passadís superior.

Pel que fa a la tècnica constructiva, allà on ha estat possible visualitzar el mur del podi (fig. 3D), s'ha pogut verificar que fou bastit segons la tècnica de l'*opus quadratum*, carreus de pedra del tipus Mèdol en filades horitzontals[2]. Per darrera d'aquest mur, s'identificà la subestructura d'*opus caementicium* encofrat, associada a una de les voltes perpendiculars al podi, i sobre la qual documentarem, tot i que força alterades, les dues primeres files de la graderia inferior o *ima cavea*.

2. El fet que aquest mur fos usat com a fonamentació d'estructures d'època medieval i que en certs punts de l'àrea intervinguda no es va poder continuar l'excavació per qüestions de seguretat, no permet conèixer les dimensions totals. Tot i amb això, en dos punts molt concrets es va poder observar que alguns dels carreus mesuren uns 0,80 metres de costat per una alçada de 0,32 metres.

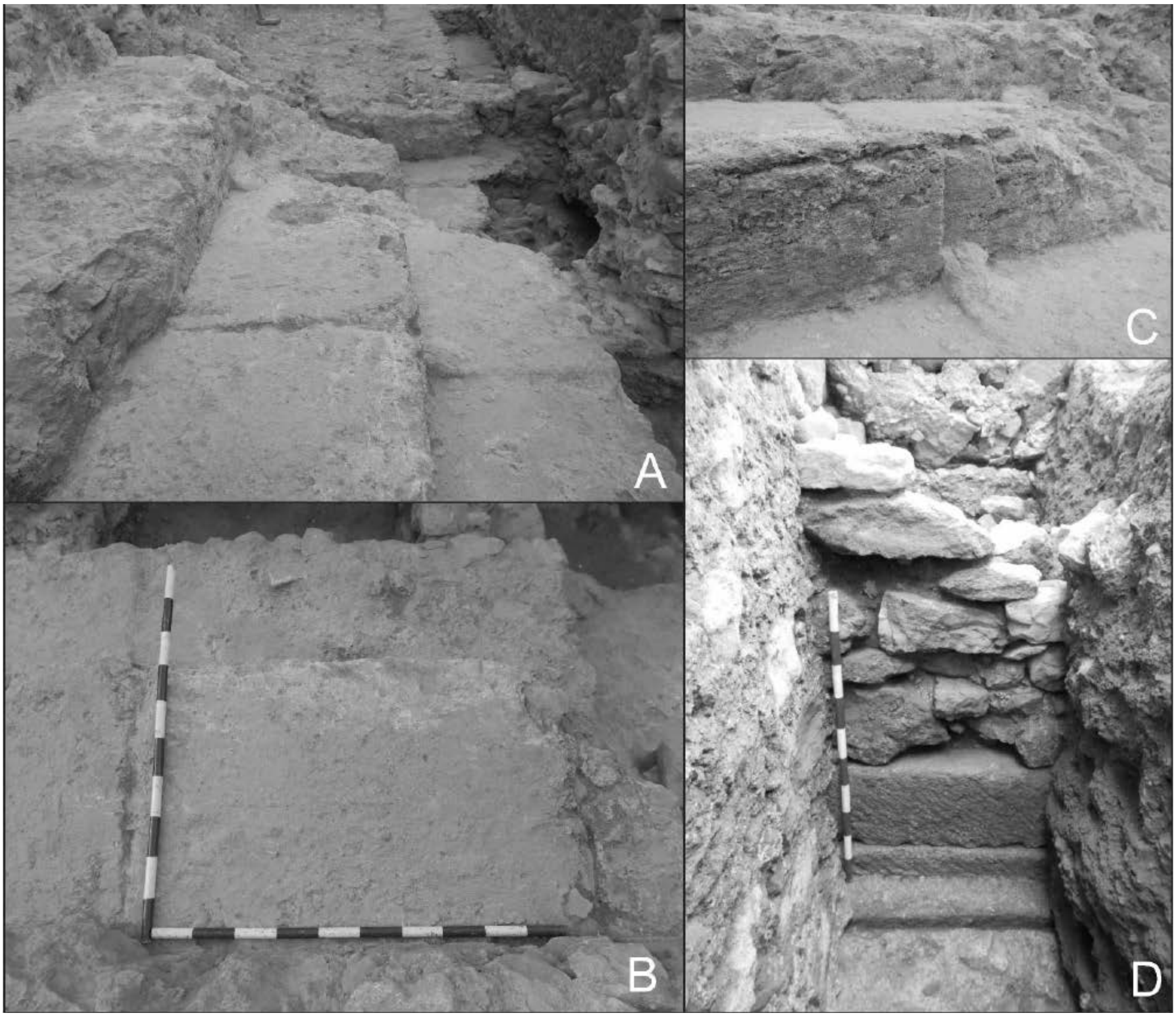


Figura 3. A, B i C: detall dels encaixos documentats sobre l'estructura en *opus caementicium* que marquen el lloc exacte on anirien els carreus dels seients de la graderia. D: detall d'un dels trams del *podium* documentat (i a sobre, part d'un mur d'aterrassament d'època medieval).

Per darrera, fossilitzat per un passadís i un mur de tancament que dóna accés a un jardí privat d'època moderna, tot evidenciant la continuació estructural de tots els elements que configuren el circ, trobem la *praecinctio* i l'inici de la graderia superior, de la que s'hi identificaren les cinc primeres fileres de la *summa cavea*.

En cap dels punts intervinguts es documentaren els seients originals de pedra de les grades. Tot i així, en una zona es van poder identificar un seguit de retalls i encaixos oberts a l'*opus caementicium* amb la finalitat de marcar el punt exacte on haurien de situar-se els carreus de pedra lumaquel·la associats als seients.

3. LA REOCUPACIÓ DE L'ESPAI EN ÈPOCA MEDIEVAL

Diferents excavacions realitzades en els darrers anys han evidenciat l'existència d'una fase de reocupació i urbanització del circ que ha estat datada en època visigòtica, i més concretament a partir de mitjans segle V dC. (Díaz, Teixell en premsa; Piñol 2000e, 90).

Els resultats de l'estudi ceràmic i estratigràfic de la intervenció arqueològica que ha motivat aquest article no han evidenciat cap nivell arqueològic ni cap estructura associada a aquest període. Amb tot, la identificació dins dels nivells medievals[3] d'un cert

3. Volem agrair al col·lega Pere Lluís Artigues, les observacions i comentaris sobre els diferents conjunts ceràmics medievals com moderns.

percentatge prou elevat –residual– de vaixella d'època romana ens confirmaria l'existència d'una ocupació tardoantiga, les evidències de la qual no ens han arribat[4]. Això es deu al procés d'ocupació i urbanització medieval que va patir aquest sector del circ, almenys en els primers anys del segle XIV[5] i sobretot a mitjans d'aquest centúria[6]. tot anorreant les possibles estructures de les fases precedents, per tal de tornar a cercar un pla horitzontal sobre el que descansarien les noves edificacions.

Tal i com ja s'ha apuntat a la introducció, les evidències arqueològiques associades a aquesta fase d'època medieval, es troben en fase d'estudi. Tot i així cal concretar que les restes associades a aquest moment ocupen gairebé la totalitat de l'espai excavat. De fet, els nombrosos retalls, murs i paviments posen de manifest la importància que va tenir el circ, com a element constructiu i de fonamentació de les noves edificacions durant l'època medieval.

És en aquest sentit on cal entendre els diferents retalls de planta rectangular identificats a l'espai ocupat per l'antiga *summa cavea* (fig. 4A). Uns rebaixos constructius que seccionen la graderia amb la finalitat d'aprofitar l'estructura d'*opus caementicium* com a fonamentació per edificar-hi a sobre de bell nou. Un cop bastides, l'espai resultant és regularitzat amb l'abocament de terres –i en alguns casos també, morter de calç molt pobre– que actuarien de paviments, marcant una superfície compacta i horitzontal coincident, amb el nivell dels murs medievals.

Cal apuntar també que en les cotes més altes, aquests murs no presenten continuació en sentit nord, sinó que en aquests punts, la graderia és repicada en forma de mur de delimitació. El resultat final són una sèrie d'àmbits –6 en total– de planta rectangular[7], amb paviments de terra batuda, i definits a partir de la combinació de murs de pedres lligades amb argila i revestiment exterior de morter de calç i trams de graderia rebaixada en forma de mur.

4. Aquest conjunt de ceràmica romana es compon per terra sigil·lada africana C forma Lamb. 41; terra sigil·lada africana D formes Hayes 91 i Lamb. 51,51a; àmfores orientals LRA 1, LRA 3 i LRA 4, africanes Keay 25P i Keay 35B, i lusitanes Keay 16 B-C i Keay 23; i també ceràmica de cuina africana Lamb. 9A, Ostia I, 261, Ostia I, 262, Ostia I, 264A, Ostia III, 108, comuna africana M/ca/3.2, així com grolleres tipus Ca/gre/33.4.

5. El material que ens ajuda a definir la cronologia d'aquesta fase, primera meitat del segle XIV, es composa per un conjunt de vaixella de cuina format per ceràmica reduïda representat per olles de cocció, cassoles i cobertores, vaixella d'emmagatzematge de cocció oxidant representada per alfàbies, tenalles i grans contenidors. Dins del món de les vidriades verdes, melades i marrons (aquesta darrera en menor proporció) són representades per greixeres, gibrells, morters, olles, cassoles, cobertores, alfàbies o tenalles, gerres i llànties. Unes peces que cal dir, es troben representades en contextos molt ben datats com ara el magnífic estrat UE 2067 de la Rambla Vella núm. 10, amb una cronologia de finals del segle XIII i els inicis del XIV (Macias *et al.* 1997). Aquest conjunt és acompanyat per vaixella fina, l'anomenada pisa o ceràmica decorada corresponent a la vaixella de taula i, està formada majoritàriament per la ceràmica de producció catalana decorada en verd i morat i monocrom morat, juntament amb la presència de dues vores d'escudella valenciana decorada en verd i morat i una vora de plat en blanc i blau valencià. Les formes ceràmiques amb decoració en verd i morat de producció catalana són fonamentalment plats i escudelles. Presenten decoracions de motius geomètrics, vegetals (fulles, pinyes, espigues o fulla de pi), heràldics i estrelles. Les orles més recurrents de la ceràmica catalana en verd i morat apareguda són les corresponents als tipus 3 i 4 de Monreal-Barrachina 1983; en menor mesura s'han identificat els tipus 6, 7 i un possible 8 (Monreal-Barrachina 1983). Relacionat directament amb la producció de ceràmica del tipus verd i morat, es troba un conjunt ceràmic anomenat *morat monocrom*. Aquest tipus ceràmic ha estat relacionat amb la pisa arcaica vinculada al segle XIII a la ciutat de Barcelona. Aquest correspon a dos plats, un plat tallador, una escudella i un pitxer. En cap dels exemplars recuperats s'ha documentat restes de decoració.

6. La vaixella recuperada d'aquesta fase mostra una gran similitud amb la que hem descrit per a la fase anterior. Es tracta de ceràmica de producció catalana amb vidriat verd, marró i melat, majoritàriament d'ús domèstic i especialment culinari, destinada tant a la cocció com a la preparació d'aliments, al seu emmagatzematge i també a d'altres usos domèstics i que, per tant, presenta una gran varietat formal: olles, cassoles, morters, greixeres, plats, cobertores, gibrells, poals, alfàbies, tenalles, aiguamans i llànties. Molt semblant és també el grup de les peces de cocció oxidant o reductora de menys qualitat i de funcionalitat eminentment culinària, amb peces destinades a anar al foc: olles i cassoles. Es completa el conjunt amb vaixella de taula, plats talladors i escudelles de morat monòcrom valencià; dues escudelles amb decoració de fulla de pi central al fons, un plat amb orla de motius geomètrics i dues salseres en verd i morat valencià; i plats, escudelles, plats talladors i una llàntia de peu en verd i morat català. Els plats són decorats amb orla tipus 4, 7 i sobretot 3 de Monreal-Barrachina 1983. Pel que fa als motius decoratius, es poden agrupar en motius vegetals com poden ser les fulles de pi o fulles lobulades, motius geomètrics diversos, estrelles i heràldics. Dins de la vaixella de taula destaquem també un plat i una escudella amb decoració de palmetes al voltant d'una roda central de vuit trams de producció blanca i blava valenciana; i també quatre pots, un plat amb decoració de motius florals en blau i cinc escudelles amb decoració de motius vegetals en reflex i línies en blau de la de producció blanca i blava amb reflex valenciana. Una darrera producció, que ens permet definir la cronologia d'aquest context, ja que ens marca un *terminus post quem* de mitjans del segle o segon quart del segle XIV (Coll 2009, 77).

7. D'est a oest. El primer àmbit mesurava 4,45 metres d'amplada per 2,80 metres de fons. El segon 4,28 metres d'amplada per 2,80 metres de fons. El tercer 3,90 metres d'amplada per 3,25 metres de fons. El quart 4,20 metres d'amplada per 3 metres de fons. El cinquè 5,18 metres d'amplada per 3 metres de fons. El sisè continuava més enllà del límit occidental, tot i així presentava una amplada mínima de 4,18 metres i un fons de 3 metres.

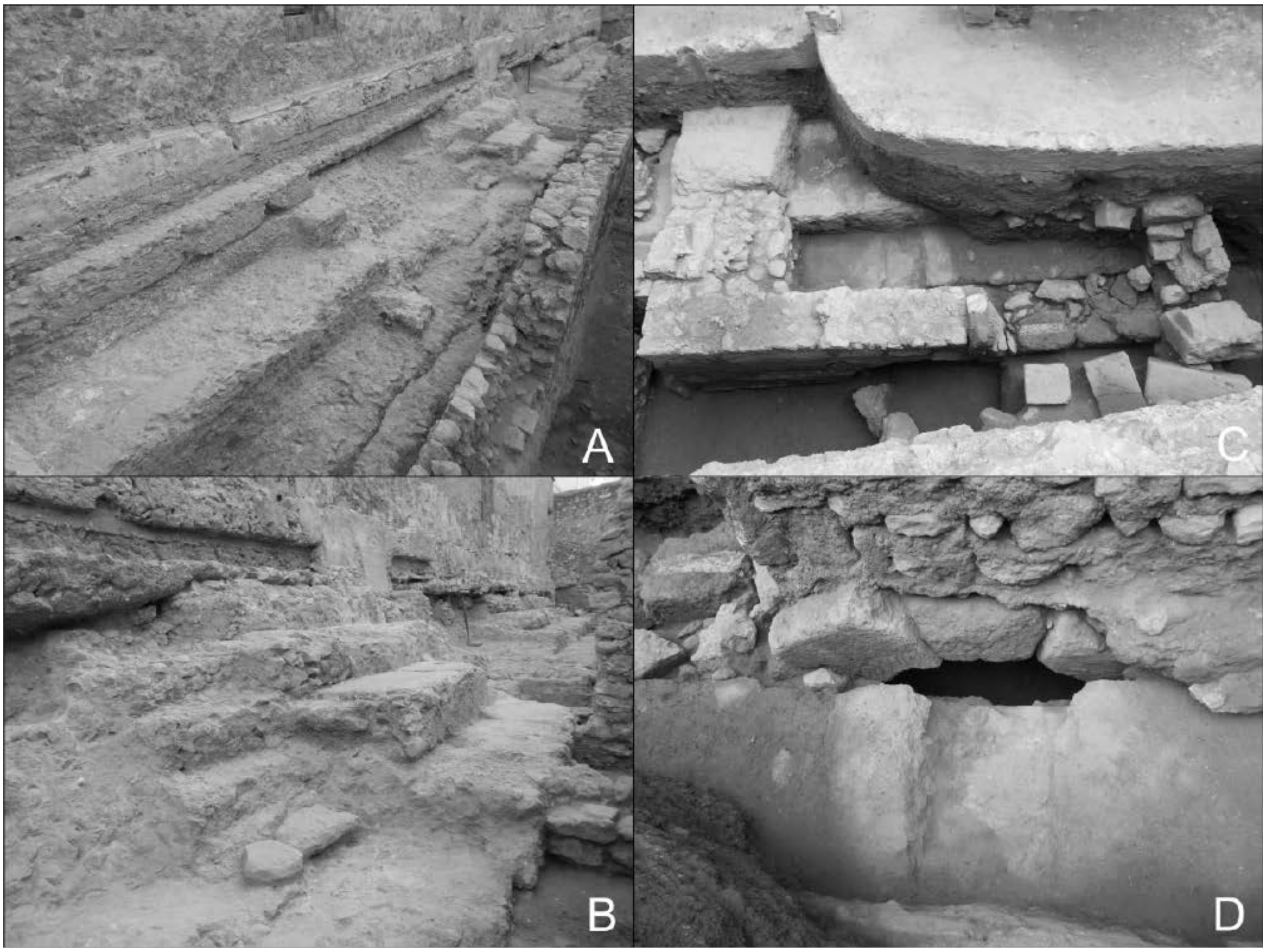


Figura 4. A: rebaixos constructius de planta rectangular d'època medieval que seccionen la *summa cavea*. B: una de les escales construïdes rebaixant part d'un segment de la graderia superior. C: vista zenital del mur de façana i de la porta amb muntants de carreu. D: des del costat nord, el mur de façana, l'arc de carreus i la canalització associada.

En dos punts concrets, un a cada extrem de la zona intervinguda, i amb la finalitat de salvar el desnivell entre dos àmbits d'un mateix projecte constructiu, es documentaren dues escales[8] obrades rebaixant el segment de graderia corresponent a l'espai desitjat (fig. 4B). La base dels graons resultants fou anivellada i regularitzada, amb l'excepció de l'inferior. El situat a l'escala més oriental, presentava una llit de morter de calç, pedres calcàries locals de petites dimensions i graves, mentre que el més occidental fou bastit amb dues lloses planes de pedra calcària local de mida mitjana i lligades amb argila.

Dels tres solars intervinguts, tan sols el central, el número 25, no es va poder actuar en la part inferior (és a dir, en l'espai ocupat en època romana per la *ima cavea*), ja que va patir un rebaix molt agressiu en època contemporània. Al solar número 23, actualment a l'espera de finalitzar-ne l'excavació, tan sols s'hi va poder fer un sondeig que va evidenciar un potent mur de pedres i argila que descansava directament i a sobre de l'estructura d'*opus caementicium* del circ. Ha estat interpretat com un mur de contenció de terres. Resta doncs, el solar número 27, el més oriental. Aquí els treballs evidenciaren la continuació en sentit sud de les construccions medievals situades sobre la *summa cavea*, exposades anteriorment (*vid. supra*).

Malauradament no hem pogut esbrinar l'extensió total de les diferents evidències arqueològiques d'aquesta fase identificades en aquest solar, ja que una magnífica escala senyorial, un potent mur de delimitació/contenció i dos amplis paviments de morter de calç de cronologia moderna (i que descriurem més endavant) ocupen la totalitat de l'espai central d'aquest immoble. Tot i així, en dos punts concrets,

8. L'escala oriental mesurava 0,70-0,75 m d'amplada. Presenta tres graons, amb una alçada que girava entorn els 0,34-0,36 m i una profunditat entre els 0,40 m per als dos primers i de més d'1 m per al graó superior. L'occidental mesurava 0,78-0,85 m d'amplada. Presentava cinc graons amb una alçada entre els 0,20-0,30 m i una profunditat entre els 0,28 i els 0,40 m.

entre aquestes estructures d'època moderna i el límit meridional del solar, vam poder identificar una sèrie d'estructures que passarem a detallar a continuació.

Sobre de la línia del podi del circ, s'hi construí un potent mur amb façana amb l'antiga *arena* (fig. 4C). Fou bastit amb pedres calcàries i morter de calç. Descansa damunt d'una magnífica banqueta de fonamentació i un arc[9]. Ambdós foren bastits a partir de l'espoli de carreus de pedra lumaquel·la provinents del *podium*. L'extrem occidental d'aquest mur presenta un gir de 90º en direcció nord. A partir d'aquest punt, aquesta estructura descansa directament a sobre de la graderia inferior del circ. A l'extrem est, aquest mur s'obre a una porta de grans dimensions amb una llum d'1,80 metres (fig. 4C). S'han conservat el muntant occidental amb l'encaix d'una frontissa i el marxapeus. La resta d'elements que la conformarien, muntant oriental i llindar, també foren documentats *in loco*, però llençats, pel seu costat meridional. Associat a aquesta porta, i per la seva cara interior, es documentà un paviment de terra batuda sobre de la primera fila de la *ima cavea* i del *podium*.

Alineat amb l'arc de carreus apuntat més amunt, observem com una part de les grades presenten restes d'un encaix i una canalització amb pendent al sud, en direcció l'arc[10] (fig. 4D). Un altre retall fou documentat també a la graderia superior. És de planta pseudo-circular i associat a una petita canalització amb desnivell en direcció sud. El fet que tant la canalització situada al nord de l'arc com la de la graderia nord, fossin amortitzades per sengles paviments de terra batuda, datats a mitjans segle XIV, indica que es tractaria d'unes estructures anteriors al gran moment constructiu que caracteritza aquesta fase. Val a dir també, que el fet de recuperar dins del nivell superficial, un fragment de pedra de molí, ens fa pensar tal vegada en un possible ús de caire industrial associat amb aquests retalls.

L'amortització de les estructures medievals s'ha datat a mitjans segle XV[11].

4. L'*HORT CLOS* D'ÈPOCA MODERNA

A mitjans segle XVIII[12], tant les estructures medievals que encara restaven a la vista com els

9. Amb una llum d'1,90 m i una amplada de 0,95 m. La suspensió dels treballs arqueològics en aquest punt concret, per qüestions de seguretat, no ens permet conèixer la seva alçada total ni cap característica més, tant de tipus constructiu com funcional.

10. Pel que fa al retall, no podem dir gairebé res mes doncs continua més enllà del límit de l'excavació, i per sota del paviment de morter de calç de la fase posterior. La canalització mesura 0,76 m de llargada per una amplada que oscil·la entre els 0,47 i els 0,55 m i una profunditat situada entre els 0,05 m al nord i de 0,21 m al sud.

11. Les principals produccions ceràmiques localitzades en aquest conjunt es poden agrupar en tres grans grups segons la tècnica i la funcionalitat. L'anomenada pisa o ceràmica decorada, corresponent a la vaixella de taula, està formada majoritàriament per la ceràmica de producció valenciana, blanca i blava i blanca i blava amb reflex, i també per dos plats d'ala en blanc i blau de Barcelona. Tot i que ja es tracta d'una producció residual, encara s'ha pogut identificar un nombre força important, tan de peces en verd i morat català com en morat monòcrom. La decoració de la producció catalana en verd i morat es caracteritza per l'ús d'orles tipus 2, 3, 8 i 9 de MONREAL-BARRACHINA 1983 i per decoracions de motius vegetals (fulles de pi o fulles lobulades), geomètrics i crismons al fons de les peces. El segon grup el formarien aquelles peces de producció catalana amb vidriat verd, marró i melat, majoritàriament d'ús domèstic i especialment culinari, destinada tant a la cocció com a la preparació d'aliments, al seu emmagatzematge i també a d'altres usos domèstics i que, per tant, presenta una gran varietat formal: olles, cassoles, morters, greixeres, plats, cobertores, gibrells, poals, alfàbies, tenalles, aiguamans i llànties. El tercer i últim grup, és el format per peces de cocció oxidant o reductora de menys qualitat i de funcionalitat eminentment culinària, amb peces destinades a anar al foc, tot i que cal destacar també algun exemplar destinat a l'emmagatzematge. La ceràmica blava valenciana és present en una quantitat força considerable, en un percentatge major que la ceràmica catalana en verd i morat i la blanca i blava amb reflex de producció també valenciana. De producció catalana tan sols podem enumerar tres plats d'ala en blanc i blau de Barcelona. Les formes ceràmiques amb decoració en blanca i blava de producció valenciana són plats, escudelles i pots. Presenten decoracions de motius geomètrics (retícules, línies paral·leles, radials, espirals, aspes, rodes) o geometritzants, vegetals i florals (palmetes) i orla de peixos. Per contra les formes en blanca i blava i reflex de producció valenciana són més diverses, ja que a més de plats, escudelles i pots, s'han identificat safes i escudelles d'orelleta. Els motius decoratius d'aquesta producció són semblants a la blanca i blava, ja que també usen motius geomètrics (quadrats, retícules, línies paral·leles), florals (de punts en blau) i orla de peixos. I pel que fa als tres plats d'ala en blau de Barcelona, els motius representats es caracteritzen per l'ús de línies paral·leles i estrelles en blau. La cronologia d'aquest darrer tipus ceràmic té inici al segle XV, aquest fet sumat a l'exhumació d'una escudella d'orelletes en blanc, blau i reflex de producció valenciana i d'un fragment d'aiguamans amb decoració impresa d'estrelles, ens permet situar l'anorreament de les estructures adscrites a l'època medieval dins de la primera meitat del segle XV.

12. Tot i que s'ha recuperat material ceràmic típic de contextos datats entre els segles XVI i XVII, els treballs arqueològics no han evidenciat cap estructura associada a aquest període cronològic. Aquesta fase es caracteritza per la recuperació d'un petit lot de peces corresponents a l'anomenada ceràmica de dol o de Taches Noires, que té l'origen a Albisola (golf de Gènova), entre els anys 1721 i 1810, a més de plats en blanca i blava catalana amb decoració d'influència francesa, ben datats dins la segona meitat del segle XVIII i, dos fons de blanc i blava de Poblet, amb una cronologia de finals XVII-inicis XVIII. Amb aquest material proposem datar aquesta fase entorn meitat segle XVIII.



Figura 5. A i B: l'escala senyorial. C: detall dels graons i del primer replà que composen l'escala. D: mur de tancament meridional de l'escala amb el passamà de pedra de Girona.

trams més alts de la graderia van ser amortitzats a partir de l'abocament de terres que colguen un espai pla, rematat per un paviment de morter de calç que emula en part la *praecinctio* del circ. Es va dur a terme condicionat a dues alçades per la pròpia presència de les estructures anteriors (sobretot per la graderia) amb els seus desnivells. La primera alçada se situaria entre el lloc de la *praecinctio* i les mitgeres de les cases del carrer Sant Domènec, i la més alta entre aquest passadís i el mur de façana del carrer dels Ferrers.

Amb la finalitat d'aterrassar s'edificà sobre la *praecinctio*, un mur de contenció que alhora marcava pel seu costat septentrional unes magnífiques escales senyorials, obrades amb grans carreus de pedra tipus Mèdol i Santa Tecla lligats amb morter de calç, que facilitaven l'accés a un jardí privat o *hort clos* des del carrer dels Ferrers (fig. 5A i B). L'hem identificat com a propietat de la família dels Montoliu. De fet, Salvador-J. Rovira, ens diu, a partir del cadastre de l'any 1774, que la casa pairal dels Montoliu situada al carrer dels Cavallers, comptava amb "*un hort clos al carrer de les Portes Falses*", és a dir, a l'actual carrer dels Ferrers (Rovira 1998, 23-38).

L'escala es composa per 23 graons que descansen sobre un gran bloc massís que alhora s'assenta directament sobre la *praecinctio* del circ[13]. L'escala s'articula amb dos replans i tres tramades (fig. 5C). El primer tram, de dalt a baix, es composa per 4 graons, el segon, per 6 graons, i el tercer, per 13[14].

L'escala neix al carrer dels Ferrers i baixa fins a l'alçada de la filera inferior de la *summa cavea*. Aquí fa un gir de 90º en direcció oest i continua paral·lelament al mur que la delimita pel nord, tot arribant fins on hi havia la *praecinctio*. En aquest punt,

13. Al costat meridional d'aquest gran bloc s'ha identificat restes de pintura parietal de color vermell.

14. L'alçada dels graons oscil·la entre els 0,20 i els 0,24 m d'alçada, una profunditat de 0,36 m i una amplada d'1,50 m.

l'escala desemboca a un passadís amb paviment de morter de calç que es bifurca en direcció oest i sud[15].

És també aquí, al nivell més baix de l'escala, on els treballs arqueològics van permetre documentar part del passamà original fet a partir de mitges columnetes quadrilobulades de pedra de Girona (fig. 5D). Al costat del mur que delimita les escales, s'identificaren quatre encaixos d'una barana de ferro no conservada. Per últim, enumerar també la recuperació de part d'algun tipus de tancament o cadena de ferro exhumat al costat nord del darrer graó.

D'aquest moment cronològic en corresponen també els dos tubs ceràmics amb vidriat interior oberts a una banqueta correguda paral·lela a la façana dels solars. Caldria associar-la amb algun sistema de recollida d'aigües per al reg del jardí o *hort clos*. El fet que aquesta estructura es trobi emmascarada per la canalització de teules corbes de cronologia contemporània (*vid. infra*) no ens permet precisar les seves dimensions ni característiques. Relacionat amb el reg del jardí també en formarien part les diferents teules corbes del mur nord del jardí. La seva situació fa pensar que l'aigua que canalitzarien aquestes teules serien les pluvials recollides a partir del mateix desnivell de paviment.

5. ELS DARRERS MOMENTS

D'aquesta darrera fase cronològica en correspon la construcció dels diferents murs de parcel·lació que configuraven els immobles 23, 25 i 27, de finals del segle XIX[16]. Foren enderrocats en ple segle XX i l'espai resultant, aprofitat després com a horts urbans.

A aquesta fase cronològica també es correspon la canalització de teules corbes paral·lela al mur de façana, tot aprofitant com a fonamentació la canalització anterior (*vid. supra*). Presenta, puntualment, restes d'una coberta de maons lligats amb morter de calç i un petit muret de contenció pel seu costat sud[17].

I en darrer lloc, apuntar la construcció d'una gran cisterna, a l'extrem occidental. La seva obra va comportar seccionar la totalitat de les restes de les fases anteriors.

6. CONSIDERACIONS FINALS

Els resultats dels treballs arqueològics contribueixen al coneixement de les característiques i evolució del circ de Tàrraco i són una important informació per entendre l'evolució de l'espai històric en època medieval fins l'actualitat. Per altra banda és important recordar que la intervenció s'ha dut a terme gràcies a la munificència de la Fundació Mútua Catalana, iniciativa que esperem que tingui continuïtat en un futur i sigui exemple per altres actuacions de mecenatge en el Patrimoni de la ciutat de Tarragona.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (2000). "Excavacions arqueològiques a la plaça de la Font de Tarragona", *Tàrraco 99. Arqueologia d'una capital provincial romana* (Tarragona 1999), Tarragona, p. 61-69.

Benet, C.; Fàbregas, X.; Macias, J. M.; Remolà, J. A. (1991). "Intervenció arqueològica a l'interior de la Torre de les Monges (segle XIV), Tarragona", *Butlletí Arqueològic*, època V, 13, p. 145-186.

Bosch, F.; Bravo, P.; Macias, J. M. (2003). "Excavacions arqueològiques a la Boqueria medieval de Tarragona", *Actes del II Congrés d'Arqueologia medieval i moderna a Catalunya*, vol. 1, Sant Cugat del Vallès, p. 318-324.

Brull, C.; Navarro, S.; Teixell, I.; Vilà, J.; Vilalta, E. (2015). "El circo romano de Tárraco: Nuevos datos arquitectónicos. La intervención arqueològica de la calle Enrajolat (Tarragona)",

15. Aquest camí rodejava el jardí. En desconeixem les dimensions totals, ja que fou seccionat per les rases constructives de les mitgeres de les cases adjacents. Aquest fet ha provocat que tan sols se n'hagi pogut documentar una llargada de 4,80 metres en sentit oest i de tan sols 4 metres en sentit sud. Per fer-nos una idea de les seves dimensions, el plànol datat l'any 1716 i conservat a l'Arxiu General de Simancas, s'observa aquest hort, situat entre les escales de Sedassos i les d'Arbós. Tot i que es va modificant lleugerament amb el pas dels anys, amb la urbanització de les parcel·les adjacents a les escales d'Arbós, l'espai situat just darrera la casa dels Montoliu, romandrà com a hort tot al llarg del segle XIX fins a inicis del XX, primer definint una parcel·la de planta quadrangular i després en T, tal i com veiem en els plànols de Vicenç Roig de 1813 i de Ramon Salas de 1844 (Ortueta 2006).

16. De fet el Pla Especial del Centre Històric de la Part Alta (PEPA) de l'any 1982, data el solar número 23 l'any 1877, el 25 l'any 1890 i el 27 l'any 1800. Per contra, val a dir que existeix també un plànol de l'any 1921 on encara s'hi pot veure part de l'hort clos d'època moderna (Ortueta 2006, 226).

17. Aquesta canalització presenta un ramal de desguàs que discorre de forma paral·lela pel costat oest del mur de delimitació entre els solars 23 i 25. Aquest ramal fet també de teules corbes lligades amb morter de calç, neix d'una arqueta situada al punt d'unió entre ambdues canalitzacions i a una cota més baixa respecte a la canalització principal.

XVIII CIAC: Centro y perifèria en el mundo clásico, p. 871-874.

Coll, J. (2009). *La cerámica valenciana (Apuntes para una síntesis)*, Asociación Valenciana de Cerámica. Valencia, 302. www.avec.com/lcv/lcv.pdf.

Curulla, O. (2000a). "C/ Ferrers, 2", *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 317-318.

Curulla, O. (2000b). "C/ Trinquet Vell, 16-18 (Casa dels Militars)", *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 253-254.

Díaz, M.; Teixell, I. (en premsa). "Noves dades del circ de Tàrraco: les darreres excavacions al carrer Trinquet Vell i a l'àrea de la Porta Triomfal", *Tribuna d'Arqueologia 2014-2015*, Barcelona.

Díaz, M.; Teixell, I. (2014). "La plaza de representación del *concilium provinciae Hispaniae citerioris*: soluciones y dudas sobre su interpretación arquitectónica", a Álvarez, J. M.; Nogales, T.; Rodà, I. (ed.): *Actas XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica. Centro y periferia en el mundo clásico* (Mèrida, del 13 al 17 de maig de 2013), Museo Nacional de Arte Romano, Mèrida, p. 837-841.

Díaz, M.; Teixell, I.; García Biosca, J. E. (2014). "Les darreres intervencions al beateri de Sant Domènec: la transformació de la plaça de representació del *concilium provinciae Hispaniae citerioris* en la Tarragona medieval i moderna", *Tribuna d'Arqueologia 2011-2012*, p. 222-243.

Dupré, X. (2004). "Edificios de espectáculo", a Dupré, X. (dir.): *Las capitales provinciales de Hispania. Tarragona, Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco*, Roma, p. 55-72.

Dupré, X.; Carreté, J. M. (1993). *La Antiga Audiència. Un acceso al foro provincial de Tarraco*, EAE, 165, Madrid.

Dupré, X.; Massó, M. J.; Palanques, M. Ll.; Verduchi, P. A. (1988). *El circ romà de Tarragona. I. Les Voltes de Sant Ermenegild*, Excavacions Arqueològiques a Catalunya, 8, Barcelona.

Gebellí, P.; Piñol, Ll. (1997). "Intervencions arqueològiques a la part alta de Tarragona", *Tribuna d'Arqueologia 1996-1997*, p. 99-116.

Hernández Sanahuja, B. (1877). *Recuerdos monumentales de Tarragona*, Tarragona.

Macias, J. M. (2013). "La medievalización de la ciudad romana", a Macias, J. M. i Muñoz, A. (ed.): *Tarraco christiana ciuitas*, Documenta, 24, Tarragona, p. 123-148.

Macias, J. M.; Fiz, I.; Piñol, Ll.; Miró, M. T.; Guitart, J. (2007). *Planimetria arqueològica de Tàrraco*, Atles d'Arqueologia Urbana de Catalunya, 2, Tarragona.

Macias, J. M.; Menchon, J.; Muñoz, A. (1997). "Ceràmiques medievals a Tarragona. Aproximació al seu coneixement", a *Ceràmica Medieval Catalana. Actes de la taula rodona celebrada a Barcelona els dies 15 i 16 de novembre de 1994*, Quaderns Científics i Tècnics, 9, Barcelona, p. 71-88.

Macias, J. M.; Menchon, J.; Muñoz, J. (2003). *Tàrraco-Tarragona: dues ciutats, una realitat. Col·lecció de làmines de reconstrucció històrica*, Tarragona.

Mar, R.; Ruiz de Arbulo, J. (2011). "Tarragona romana. República i alt Imperi (218 aC.-265 dC.)", a Duch, M. (dir.). *Història de Tarragona*. 1: *Tàrraco clàssica i prehistórica*, Lleida.

Menchon, J. J. (2010). "Tarragona a l'edat Mitjana o la restauració d'una ciutat medieval sobre una seu episcopal visigòtica i una ciutat romana", *Actes del IV Congrés d'Arqueologia medieval i moderna a Catalunya*, vol. 1, Barcelona, p. 83-116.

Menchon, J. J. (2015). "La ciutat de Tarragona entre l'antiguitat tardana i els segles XII-XIII. La recuperació d'un espai urbà", *Actes del V Congrés d'Arqueologia medieval i moderna a Catalunya*, vol. 1, Tarragona, p. 263-277.

Menchon, J. J.; Macias, J. M.; Muñoz, A. (1994). "Aproximació al procés transformador de la ciutat de *Tarraco*. Del baix Imperi a l'edat Mitjana", *Pyrenae*, 25, p. 225-243.

Menchon, J. J.; Macias, J. M.; Remolà, J. A.; Benet, C.; Fàbrega, X.; Bermúdez, A. (1993). "El circ romà de Tarragona. Intervencions dels anys 1990-1992", *La ciutat en el món romà, Actes del XIVè Congrés Internacional d'Arqueologia Clàssica de Tarragona*, vol. 2, Tarragona, p. 275-277.

Monreal, L.; Barrachina, J. (1983). *El castell de Llinars del Vallès. Un casal noble a la Catalunya del segle XV*, Montserrat.

Ortueta, E. (2006). *Tarragona, el camí cap a la modernitat. Urbanisme i Arquitectura*, Barcelona.

Palma, A. de (1956). *Las calles antiguas de Tarragona (siglos XIII-XIX)*, vol. 1, Instituto de Estudios Tarraconenses Ramón Berenguer IV, 13, Tarragona.

Palma, A. de (1958). *Las calles antiguas de Tarragona (siglos XIII-XIX)*, vol. 2, Instituto de Estudios Tarraconenses Ramón Berenguer IV, 13, Tarragona.

Peña, I. (2000a). "Intervenciones del Servei Arqueològic de la URV en el sector oeste de la plaza de representación del foro provincial de Tarraco", *Tàrraco 99, arqueologia d'una capital provincial romana*, Documents d'Arqueologia Clàssica, 3, Tarragona, p. 17-26.

Peña, I. (2000b). "C/ Ferrers", a *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 179-181.

Peña, I. (2000c). "Plaça Sedassos, 16", a *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 197-201.

Piñol, Ll. (1995). *El circ romà de Tarragona: noves intervencions arqueològiques. Estudi històric i arquitectònic de l'edifici*, Tesi de llicenciatura, Tarragona.

Piñol, Ll. (2000a). "Baixada de la Peixateria i c/ Enrajolat", a *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 85-87.

Piñol, Ll. (2000b). "Baixada de la Peixateria, 9-15", a *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 269-274.

Piñol, Ll. (2000*c*). "El circ romà de Tarragona. Qüestions arquitectòniques i de funcionament", a Ruiz de Arbulo, J. (ed.): *Tàrraco 99: Arqueologia d'una capital provincial romana*, Documents d'Arqueologia Clàssica, 3, Tarragona, p. 53-60.

Piñol, Ll. (2000d). "Plaça Sedassos, 16-20", a *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 275-283.

Piñol, Ll. (2000e). "Voltes del Pretori (C/ Enrajolat i Casa dels Militars)", a *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p. 89-107.

Piñol, Ll.; Mir, H. (1996). "La reutilització d'estructures romanes en època medieval: excavacions a les voltes del circ de Tàrraco (campanya 1994)", *Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología*, vol. 2, Elche, p. 335-342.

Piñol, Ll.; Peña, I. (2000). "Plaça Pallol, 6 (Antic Beateri de Sant Domènec)", a *Intervencions arqueològiques a Tarragona i entorn (1993-1999)*, Tarragona, p, 245-252.

Rovira Gómez, S. J. (1998). "Els Montoliu Tarragonins del segle XVIII", *Paratge: quaderns d'estudis de genealogia, heràldica, sigil·lografia i nobiliària*, 9 , p. 23-38.

Ruiz de Arbulo, J.; Mar, R. (2001). "El circo de Tàrraco. Un monumento provincial", a *El circo en Hispania romana*, catàleg de l'exposició feta al Museo Nacional de Arte Romano (Mèrida), p. 141-154.

Salcedo, A. (2000). "Consideracions sobre les façanes d'algunes cases senyorials de Tarragona", *Kesse*, 31, abril 2000, Tarragona, p. 7-9.

Tarragó, S. (1993). "A la recerca d'una identitat perduda: el circ romà de Tàrraco", a Mar, R. (ed.). *Els monuments provincials de Tàrraco: Noves aportacions al seu coneixement*, Documents d'Arqueologia Clàssica, 1, Tarragona, p. 269-295.

Teixell, I.; Vilà, J. (2015). "El carrer de l'Enrajolat: de *visorium* romà a carrer", *L'informatiu*, Collegi d'Aparelladors, Arquitectes Tècnics i Enginyers d'Edificació de Barcelona, p. 88-89.

Vilà, J.; Teixell, I.; Navarro, S.; Vilalta, E. (2015). "El carrer Enrajolat de Tarragona. Del *visorium* romà a les fases medievals (segles XII-XV)", a *Actes del V Congrés d'Arqueologia medieval i moderna a Catalunya*, vol. 1, Tarragona, p. 325-336.

CABALLOS EN EL CIRCO DE *TARRACO*. UNA REFLEXIÓN ARQUITECTÓNICA Y ARQUEOZOOLÓGICA

Lídia Colominas, *Institut Català d'Arqueologia Clàssica*
Joaquín Ruiz de Arbulo, *Universitat Rovira i Virgili, Institut Català d'Arqueologia Clàssica*

La película *Ben-Hur* de William Wyler tiene la culpa. La potencia visual de su famosísima carrera de carros ha marcado a varias generaciones de amantes del cine. Desgraciadamente para nosotros, arqueólogos e historiadores de la Antigüedad, casi nada puede salvarse de esta carrera como simple aproximación a las carreras de carros en el mundo romano. Ni los carros del circo eran pesados artilugios de guerra de grandes cajas y enormes ruedas como en la película, ni los cocheros peleaban nunca entre sí a latigazos para conseguir un mejor puesto. Tampoco los caballos, que en la película son magníficos corceles de gran tamaño, se parecen en nada a los animales del circo, de un tamaño aparentemente mucho menor, que encontramos representados profusamente en todo tipo de relieves, mosaicos y sarcófagos. Para interesarnos por los caballos de circo en el mundo romano hemos pues de realizar un esfuerzo, olvidar la película y volver a empezar.

Realizamos este estudio a partir de un hallazgo efectuado en los bajos del Ayuntamiento de Tarragona y que ha sido de nuevo recordado en nuestra reunión por su investigador responsable, el arquitecto Carlos Brull. Se trató de una intervención de urgencia, codirigida por la arqueóloga Montse Corominas, motivada por la construcción de un ascensor que permitió descubrir los pilares laterales de uno de los *carceres* del circo tarraconense. El único hasta ahora conocido. Se trata de una estructura muy simple, como es siempre habitual en estas cuadras de salida, una simple celda delimitada por dos fachadas de pilares delantera y trasera realizadas en sillería. Llama la atención sin embargo su relativa estrechez ya que la distancia entre las bases de los dos pilares de sillería de su fachada se limita de forma aproximada a 2,5 m.

La cuestión principal que se desprende de este dato es preguntarnos si con esa anchura podían encajar en su interior los cuatro caballos de una cuadriga. El propio Brull no lo creía posible al utilizar como paralelo las cuadras de salida hasta ahora mejor documentadas, las pertenecientes al circo de Majencio en las afueras de Roma que han sido restituidas por Ioppolo y Pisani Sartorio (1999) con una anchura de 4,12 m. Ciertamente, la diferencia parece excesiva y ello puede llevar a que nos preguntemos si el pequeño edificio circense de *Tarraco* era de verdad un circo o bien un simple hipódromo.

Ciertamente, el circo de *Tarraco* era pequeño (fig. 1). Las dimensiones totales de su pista son de 305,2 m de longitud por 67,43 m de anchura en su parte central (81,83 m delante de los *carceres*). No

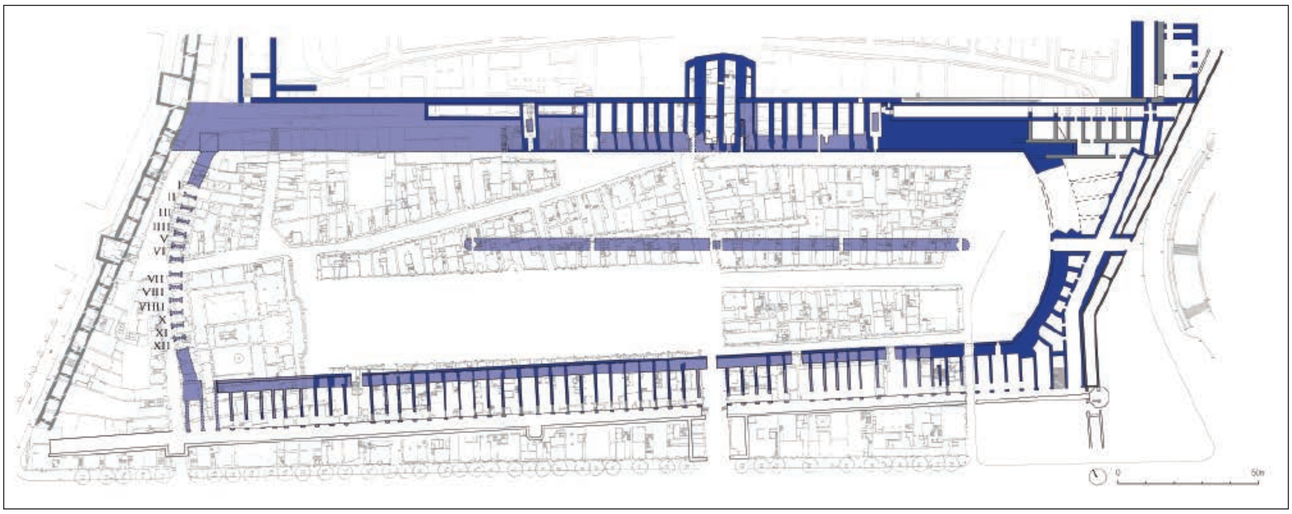


Figura 1. Planta restituida del circo de *Tarraco* sobre la trama urbana actual con los *carceres* restituidos a partir del hallazgo efectuado en los sótanos del Ayuntamiento de Tarragona. Planta: SETOPANT, R. Mar y F. Gris.

poseemos datos de excavación para el *euripus*, pero podemos situar su longitud en torno a los 190 m (Mar *et al.* 2015, 171-212). Y sin embargo, sabemos que una pista de circo que permitiera las carreras "grandes" de 12 cuadrigas debía medir aproximadamente en torno a los 400 / 500 m de longitud por 70 / 80 m de anchura con un *euripus* o barrera central en torno a los 250 / 300 m con la *meta secunda* separada 150 o 200 m de los *carceres* de salida (Humphrey 1986; Hugoniot 1996; Nelis-Clement y Roddaz 2008).

Es cierto que en *Tarraco* tenemos documentadas dos lápidas funerarias de un joven *auriga* y un veterano *agitator* que tuvieron que plasmar los éxitos que recuerdan sus respectivos epitafios en una pista circense (Gómez Pallares 2001). Sin datos arqueológicos sobre el *euripus*, la cuestión de qué tipo de tiros podían instalarse en ese *carcer* del circo tarraconense adquiere una importancia singular.

LOS *CARCERES* CIRCENSES

El modelo edilicio de los circos romanos fue siempre el de una pista alargada con dos laterales de trazado rectilíneo unidos por una cabecera semicircular. En el extremo opuesto, se situaba una estructura curvilínea, apoyada o no en dos torres laterales, destinada a los doce *carceres* o cuadras de salida formando habitualmente dos grupos de seis *carceres* a ambos lados de una torre o tribuna central dedicada al organizador del espectáculo. En la mitad de la pista y de forma ligeramente oblicua se emplazaba el *euripus*, una ancha barrera con distintos estanques de agua flanqueada en sus extremos por las dos *metae*, sendas plataformas remontadas cada una por tres altos conos de señalización que facilitaban a los conductores la visualización de los puntos de giro. El diseñador de un nuevo circo debía procurar que existiera la misma distancia radial desde cada uno de los doce *carceres* hasta el inicio de la barrera central. Esto podía hacerse como en el circo de *Leptis Magna* concentrándolos al lado derecho de la pista o bien construyéndolos formando un arco de círculo que tomara como centro el inicio de la barrera central o *meta secunda* (Humphrey 1986, 25-55 y 132-294).

En realidad, son muy pocos los circos romanos que hayan conservado en buen estado sus *carceres.* La lista es muy escueta. A partir de los estudios de referencia de John H. Humphrey (1986) y Fabricia Fauquet (2002, 262-285), conocemos tan solo 7 conjuntos de *carceres* sobre 55 edificios circenses inventariados: son los casos del Circo Máximo y el circo de Majencio en Roma, *Bovillae*, *Leptis Magna*, Tiro, *Emerita* y *Toletum*. Una lista a la que debemos ahora añadir los nuevos casos hispanos de los circos de *Segobriga* y *Tarraco*. En total nueve conjuntos. Veámoslos brevemente.

Las carreras en el Circo Máximo aparecen a menudo representadas en mosaicos, relieves y sarcófagos, pero su conocimiento arqueológico es muy parcial. La construcción encima de sus restos de la gran fábrica de gas que iluminó las plazas y calles romanas a lo largo de varias décadas del siglo XIX impidió con su presencia la investigación y afectó por supuesto al estado de conservación de unos *carceres* vecinos al vado del Tíber. No obstante, a finales del siglo XIX P. Bigot pudo realizar sondeos en la vía de Sta. Sabina donde halló tres grandes zócalos rectangulares de 1,3 x 3,4 m con una separación entre ejes de 6,25 m que han sido considerados los pilares de dos de los *carceres* del circo (Bigot 1908; Humphrey 1986, 152). Celdas con puertas de casi 5 m de anchura habrían resultado suficientes para albergar carros tirados hasta por siete caballos, un tiro que no resultaba excepcional en las grandes carreras celebradas tan solo en Roma donde la epigrafía menciona también tiros de hasta 8 y 10 caballos.

Un caso complementario es el de los *carceres* del llamado circo de Majencio, junto a la vía Apia formando parte de una villa palatina en posición suburbana que fue levantada por dicho emperador entre los años 306 y 312 dC. junto al mausoleo de Rómulo, su hijo muerto y divinizado en el año 309 dC. Es probable que este circo nunca llegara a ser ni tan siquiera utilizado tras la derrota de Majencio en Puente Milvio en el año 312 y por ello su estado de conservación es excepcional en muchos aspectos (Ioppolo y Pisani Sartorio 1999). Las cimentaciones de los *carceres*, realizadas en obra latericia, están prácticamente completas, apoyadas en dos altas torres laterales u *oppida* conservadas en alzado. La anchura de las celdas, ya comentada, es de 4,12 m.

El caso del circo de *Bovillae*, en la vía Appia a tan solo 18 km de Roma, es también paradigmático ya que sus *carceres* son los únicos que han conservado de forma completa varios de los arcos de su fachada de sillería separados por pilastras. La anchura de cada uno de los *carceres* es aquí mucho menor, de tan solo 2,90 m con una altura de arcos de 3,60 m (Humphrey 1986, 561-566). La tipología de los arcos recuerda a la fachada de sillares de travertino del teatro de Marcelo en Roma (13-11 aC.) y esta fecha se ve reforzada por una dedicatoria a Augusto fechada en el año 7 dC. encontrada en las proximidades. Una segunda fase de restauraciones y reformas con muros de ladrillo del circo de *Bovillae* se situaría en época de Domiciano.

El estudio de los *carceres* del circo de la africana *Leptis Magna*, cuarto caso a ser tenido en cuenta,

permitió a John Humphrey (1986, 157-170) resolver las dudas existentes sobre el funcionamiento de las puertas de rejas y su apertura simultánea. El circo de *Leptis* está situado en el exterior de la ciudad, con la pista alineada junto a la costa vecina y comunicado a través de un pasaje cubierto con el vecino anfiteatro. La barrera central se encuentra desplazada respecto al eje de la pista y las doce puertas de salida se encuentran concentradas en el flanco derecho del edificio. Se presentan simplemente como dos alineaciones paralelas de pilares de sillería con disposiciones levemente curvadas. La fachada de los *carceres* del circo de *Leptis* correspondía una vez más a un sistema de arcos y la anchura de las celdas oscila entre los 2,5 y los 2,8 m.

Delante de cada uno de los pilares se sitúa una tercera alineación de basas destinadas a soportar *hermae* o bloques monolíticos decorados con cabezas y destinados según el estudio de Humphrey a detener los dos batientes de rejas en su abertura simultánea. Cada puerta se encontraba accionada por dos tensores de cuerdas anudadas como las utilizadas en las balistas que tenían su posición natural en modo abierto. Al ser cerradas mediante pernos, quedaban en tensión, y podían ser abiertas de forma simultánea tirando de un único sistema de cuerdas accionado desde un lateral. Simple y muy efectivo.

En el circo de Tiro, con una pista de 450 m de longitud y una anchura de 86-87 m tanto las gradas laterales levantadas sobre un sistema de celdas como los *carceres* realizados en sillería se encuentran bien conservados (Humphrey 1986, 461-477). De nuevo la disposición de los *carceres* corresponde a dos hileras de pilares dispuestos en suave curvatura de un extremo a otro de la pista formando seis celdas a cada uno de los lados de una puerta central. Son puertas con anchuras medias de 4 m y formadas por el sistema habitual de una fachada de arcos separados por pilastras adosadas.

El circo de *Emerita* situado en las afueras de la ciudad y reconstruido en la Antigüedad Tardía permite apreciar en toda su amplitud la disposición de la gran pista (404 x 96 m) rodeada por el sistema de gradas levantadas en construcción vacía sobre celdas y envolviendo los extremos de los *carceres* aquí situados en posición central (Sanchez Palencia, Montalvo, Gijon 2002). En *Emerita* se trata una vez más de simples pilares de sillería dispuestos de forma paralela con suave curvatura. La disposición de los sillares que delimitan las celdas es muy similar a la de los bloques encontrados bajo el Ayuntamiento de Tarragona y las anchuras prácticamente las mismas: entre 2,5 y 2,8 m (fig. 2).

El circo de *Toletum*, excavado en los años 1920 y con gradas construidas como en *Emerita* sobre un sistema de celdas ha conservado también su planta prácticamente completa en torno a la pista incluyendo los *carceres* definidos por dos muros curvilíneos en paralelo. Se ha propuesto que cada una de las celdas tuviera una tremenda anchura de 5,15 m pero esto fue estimado a partir únicamente de dividir en 13 partes la anchura total de la pista (Sanchez Palencia y Sainz 2001). En realidad, no tenemos evidencias concretas de la posición de los pilares y los ejemplos de *Emerita* y *Leptis* nos muestran modos diferentes de situar los *carceres*.

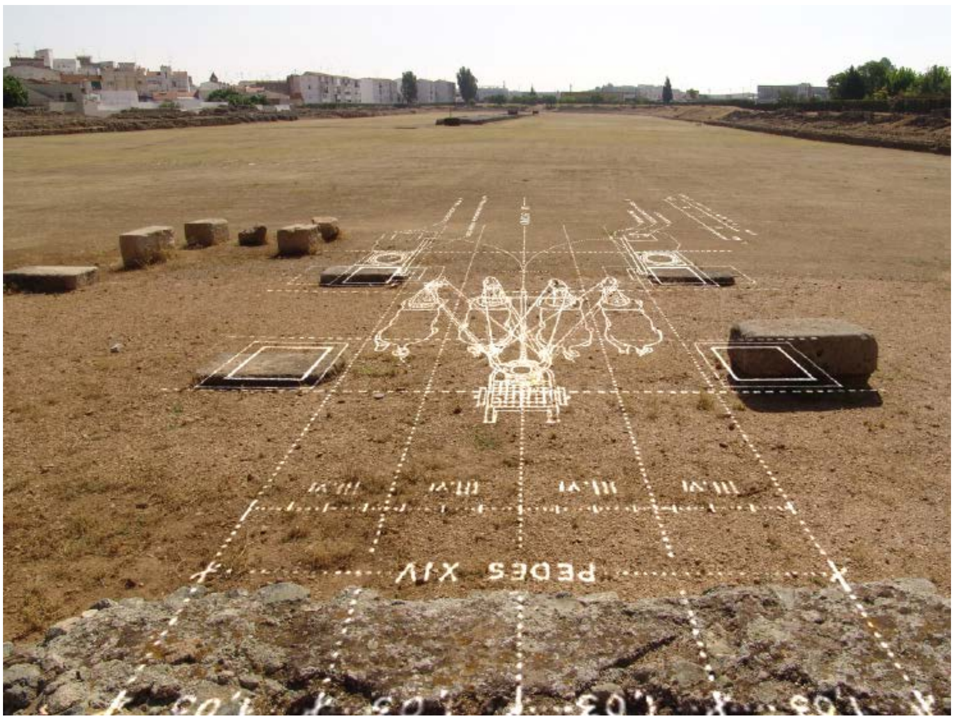


Figura 2. Composición infográfica de uno de los *carceres* del circo de Emerita con la cuadriga restituida por C. Ioppolo para el circo de Majencio. Infografía: Ferran Gris (SETOPANT).

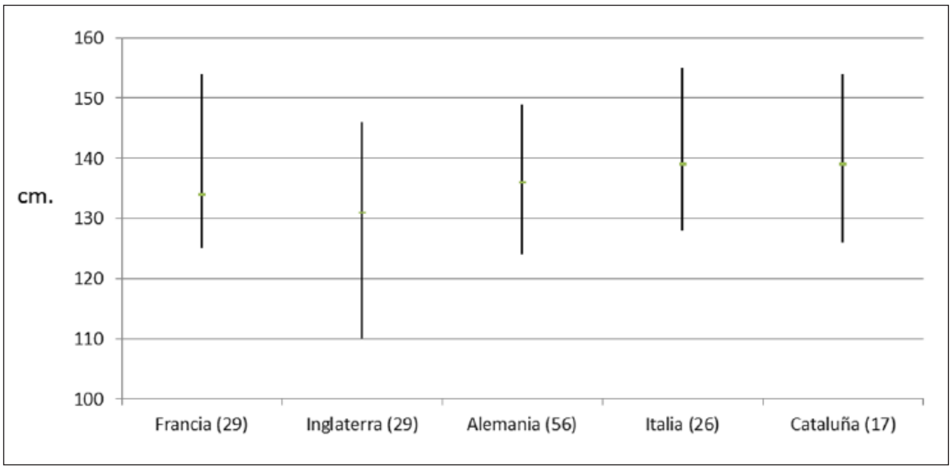


Figura 3. Altura a la cruz estimada para caballos romanos procedentes de diferentes áreas de Europa. El número entre parentésis corresponde al número de individuos que componen la muestra.

El más reciente de los circos descubiertos en la Hispania romana corresponde a la ciudad minera de *Segobriga* (Cuenca) y ha sido también presentado en esta reunión por la arqueóloga responsable del yacimiento Rosario Cebrián a cuyo estudio remitimos. En uno de los extremos del edificio el sector de los *carceres* aparece definido por un muro curvilíneo a modo de cimentación corrida en el que se alternan sillares intercalados a intervalos regulares de unos 3,60 m que deberían definir lógicamente las diferentes cuadras de salida, aquí de nuevo con una anchura considerable (Ruiz de Arbulo, Cebrian, Hortelano 2009).

LOS CABALLOS EN ÉPOCA ROMANA

Desde la arqueozoología es posible llegar a reconstituir las dimensiones que tuvieron los animales en el pasado, y concretamente la de los caballos para el caso que aquí nos ocupa, a partir del análisis osteométrico de sus huesos. La osteometría tiene como objetivo el estudio de las variaciones que afectan al esqueleto de las poblaciones de seres vivos (Chaix, Meniel 2005). Estas variaciones tanto pueden afectar a la talla de los animales como a su forma, existiendo diversos métodos que permiten estimar estas dimensiones. En este sentido, la talla o alzada a la cruz se obtiene de multiplicar la longitud máxima de determinados huesos por un factor predeterminado obtenido a partir de la comparación con animales actuales. Kiesewalter (1888) fue el que proporcionó los factores para calcular la alzada a la cruz de los caballos. La osteometría también permite conocer si los huesos de estos animales eran robustos o gráciles, a través de la combinación de diversas medidas de un mismo hueso. Estas dos técnicas serán las que aplicaremos en este trabajo para llegar a conocer cómo eran los caballos en época romana.

El primer paso para conocer cómo eran estos caballos es calcular su alzada a la cruz. Los datos disponibles procedentes de diferentes territorios de la actual Europa muestran una alzada mínima de 110 cm y una máxima de 154 como valores extremos, ya que la mayoría de valores rondarían los 130-140 cm, considerándose los individuos con alzadas superiores poco habituales. Estos valores son bastante homogéneos entre los diferentes territorios, como podemos ver en la figura 3. Para Francia (Arbogast *et al.* 2002) se proponen unas alzadas a la cruz de entre 125 y 154, con una media de 134 cm. Los datos disponibles de la actual Inglaterra (Jonsthone 2004) son los que muestran más variabilidad con unos valores mínimos y máximos de 110 y 146 respectivamente. La media, sin embargo, estaría en los 131 cm. En Alemania (Peters 1998) se han documentado valores similares a los franceses, entre los 124 y los 149, con una media, en este caso, de 136. En Italia (de Grossi *et al.* 1996), los valores extremos estarían entre los 128 y 150 cm y la media en los 139. En Cataluña, los datos existentes hasta el momento (Colominas 2007), muestran una alzada a la cruz de entre los 126 y los 154 cm, con una media de 139. Para la ciudad de Tarragona, sólo hemos encontrado los datos procedentes del basurero de Vila-roma, datable en el siglo V dC., en el foro provincial de la ciudad (Miró 1989), donde se recuperaron 9 restos de équido. El estudio osteométrico de estos huesos muestra que al menos dos de ellos pertenecían a un asno de 98,4 cm de estatura.

Actualmente, los caballos presentan una variabilidad de talla enorme (fig. 4) dependiendo de la actividad que realicen. Por término medio los caballos de monta modernos oscilan entre los 142 y los 163 cm de alzada; los de tiro suelen tener entre los 163 y los 173 cm. Desde el punto de vista evolucionista, estos tamaños son exagerados y los mayores sólo surgieron a partir del siglo XVII, como resultado de la intervención humana. Por lo tanto, según los estándares actuales, la mayor parte de caballos ro-

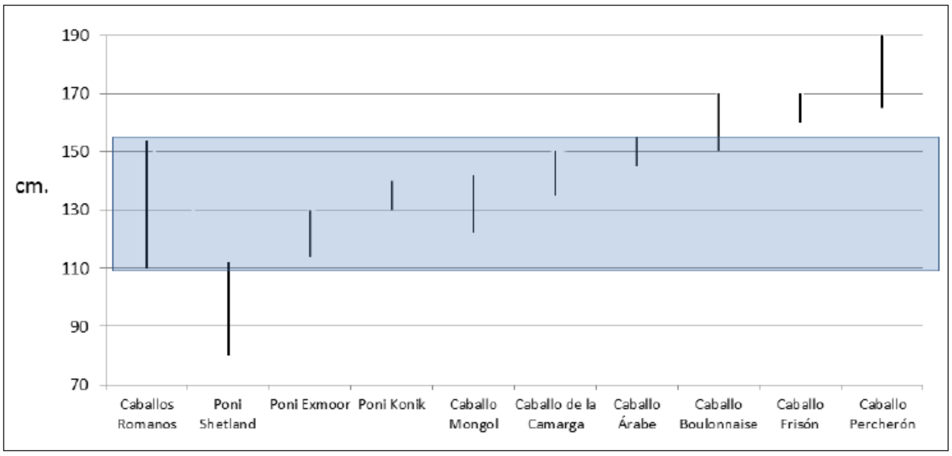


Figura 4. Altura a la cruz de diferentes razas actuales de caballos y su comparación con la altura a la cruz estimada para los caballos de época romana.

manos se clasificarían entre los ponis grandes y los caballos pequeños-medianos. Razas de caballos que tendrían una alzada similar a los caballos romanos serían por ejemplo, el poni Exmoor, el poni Konik, el caballo Mongol, el caballo de la Camarga o el caballo Árabe, razas (la mayor parte de ellas rústicas) que actualmente no superan los 155 cm de talla (www.razasdecaballos.com). Estas razas, a pesar de tener una talla similar, son caballos muy distintos entre ellos, siendo algunos pesados y robustos y otros ligeros y gráciles.

Si nos centramos en el análisis morfológico de los restos de caballo recuperados en Cataluña a partir de la comparación con las razas de caballos actuales que presentan la misma talla, podemos observar una gran variabilidad también entre los valores de los caballos romanos (fig. 5). Esta variabilidad es la que hoy en día podemos observar entre un poni Shetland y un caballo Boulonnaise. La figura 5A analiza diferencias en la forma y la figura 5B en la gracilidad. Ambas figuras muestran resultados similares, documentándose dos grandes agrupaciones. Una alrededor de los valores actuales del poni Konik y del caballo Mongol, y otra alrededor del caballo Árabe. Estos resultados están indicando que durante época romana, habría una serie de caballos

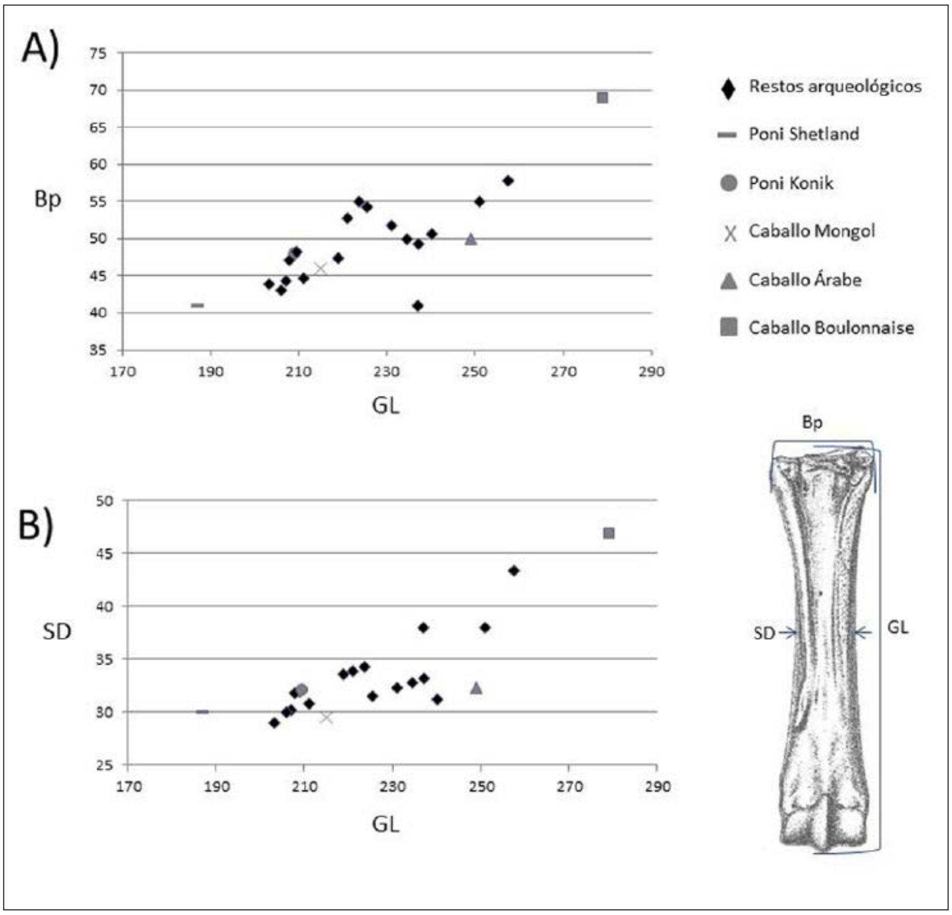


Figura 5. Diagramas de dispersión de A) la longitud máxima (GL) y la anchura proximal máxima (Bp) y de B) la longitud máxima (GL) y la anchura mínima de la diáfisis (SD) de metacarpos de caballos arqueológicos (yacimientos de plaça de la Vil·la de Madrid, Badalona, Vilauba y Vila dels Ametllers) y su comparación osteométrica con las medidas procedentes de diferentes razas actuales.

que tendrían una estructura ósea robusta y fuerte, similar a la que tiene hoy en día el poni Konik o el caballo Mongol. Otros, sin embargo, tendrían una estructura ligera y grácil, similar a la que hoy en día tiene el caballo Árabe. A la vez, también documentamos algunos individuos que se saldrían de estas dos agrupaciones, incluso pudiéndose llegar a comparar en términos de robustez, al actual caballo Boulonnaise, raza de grandes dimensiones, pesado y robusto.

CONCLUSIONES

El trabajo que hemos presentado ha permitido conocer que, según el estándar actual, los caballos romanos del nordeste peninsular, se clasificarían entre los ponis grandes y los caballos pequeños-medianos, con una alzada a la cruz de entre 126 y 146 cm, siendo de talla similar a los documentados en otros territorios pertenecientes al Imperio romano.

El estudio morfométrico ha permitido observar que dentro de esta talla, habría diferencies importantes en la forma. Se han documentado caballos con una alzada a la cruz similar pero unos serían robustos y otros gráciles. Esta diversidad, mucho más acusada que en cronologías anteriores, estaría mostrando la especialización de los caballos en tareas/actividades distintas ya en época romana. Hemos documentado caballos con una estructura ósea pesada y robusta, indicada para actividades de carga o transporte; y caballos ligeros y gráciles que serían los más adecuados para las carreras, a pesar de su pequeño tamaño en comparación con los caballos actuales. En este sentido, queremos recalcar el realismo de la iconografía romana en la representación de caballos de carreras, siempre reproducidos de pequeño tamaño y ligeros (Junkelmann 1991, 89-151).

Con estas premisas arqueozoológicas, y a partir de las mediciones obtenidas para los *carceres* de diferentes circos, es preciso reconocer que las dimensiones de 2,5 m del *carcer* del circo tarraconense resultarían casi exactamente las mínimas necesarias para albergar un tiro de cuatro caballos romanos (Fauquet 2008, fig. 5). En el circo provincial de *Tarraco* pudieron pues celebrarse carreras de cuadrigas.

BIBLIOGRAFÍA

Arbogast, R-M.; Clavel, B.; Lepetz, S.; Méniel, P.; Yvinech, J-H. (2002). *Archéologie du cheval*, Paris.

Bigot, P. (1908). “Recherche sur les limites du gran cirque”, *BollCom*, 4, p. 241-253.

Chaix, L.; Meniel, P. (2005). *Manual de Arqueozoología*, Barcelona.

Colominas, L. (2009). “La gestió dels animals al nord-est de la Península Ibérica entre els segles V ane - V dne. Proposta metodològica d’integració de les anàlisis arqueozoològiques als estudios de cronologies històriques”. Tesi Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

De Grossi Mazzorin, J.; Riedel, A.; Tagliacozzo, A. (1996). “Horse remians in Italy from the Eneolithic to the Roman Period”, en *Proceedings of the XIII Congress of the International Union of Prehistoric and Protohistoric Sciences*, Forli, Vol. 6.I, p. 87-92.

Fauquet, F. (2002). *Le cirque romain. Essai de theorisation de sa forme et de ses fonctions*, Université de Bordeaux Montaigne, HAL Archives-ouvertes, publicación electrónica 2016.

Gómez Pallarès, J. (2001). “Epigrafía sobre circo en Hispania y sus personajes: inscripciones métricas y musivas”, a Nogales, T.; Sánchez Palencia, J. (coord.): *El circo en la Hispania romana* (Mèrida, 2001), Madrid, p. 253-272.

Humphrey, J. H. (1986). *Roman circuses. Arenas for Chariot Racing*, Londres.

Hugoniot, Ch. (1996). *Les spectacles de l’Afrique romaine*, Villenueve d’Ascq.

Ioppolo, G.; Pisani Sartorio, G. (cur.) (1999). *La villa di Massenzio sulla via Appia. Il circo*, Roma.

Jonsthone, C. (2004). *A biometric study of equids in the roman world*, Thesis submitted for PhD. University of York, Department of Archaeology.

Junkelmann, M. (1991). *Die Reiter Roms. Teil I: Reise, Jagd, Triumph und Circusrennen*, Mainz.

Kiesewalter, L. (1888). *Skelettmessungen am Pferde als Beitrag zur theoretischen Grundlage der Beurteilungslehre des Pferdes*, Dissertation, Universitat Leipzig.

Mar, R.; Ruiz de Arbulo, J.; Vivó, D.; Beltrán-Caballero, J. A.; Gris, F. (2015). *Tarraco. Arquitectura y urbanismo de una capital provincial romana. Vol. II. La ciudad imperial*, Tarragona.

Miró, J. M. (1989). “La fauna”, en TED’A: *Un abocador del segle V dC. en el fòrum provincial de Tàrraco*, Tarragona, p. 403-414.

Nelis-Clement, J.; Roddaz, J. M. (ed.) (2008). *Le cirque romain et son image* (Bordeaux, 19-21/X/2006), Bordeaux.

Peters, J. (1998). *Römische Tierhaltung und Tierzucht*. Passauer Universitätsschriften zur Archäologie, 5, Westfalia.

Ruiz de Arbulo, J.; Cebrian, R.; Hortelano, I. (2009). *El circo romano de Segobriga (Saelices,*

Cuenca). Arquitectura, estratigrafía y función, Cuenca.

Sánchez-Palencia, F. J.; Montalvo, A.; Gijón, E. (2002). "El circo romano de Augusta Emerita", en Nogales, T.; Sanchez Palencia, J. (coord.): *El circo en la Hispania romana* (Mérida 2001), Madrid, p. 75-96.

Sánchez-Palencia, F. J.; Sainz, M. J. (2001). "El circo de Toletum", en Nogales, T.; Sanchez Palencia, J. (coord.): *El circo en la Hispania romana* (Mérida 2001), Madrid, p. 97-116.

www.razasdecaballos.com [Consulta: 4 noviembre 2016]

LA INSCRIPCIÓN MONUMENTAL DEL CIRCO DE *TARRACO*: PRIMERA HIPÓTESIS RECONSTRUCTIVA

Diana Gorostidi Pi, *Universitat Rovira i Virgili, Institut Català d'Arqueologia Clàssica*
Julio César Ruiz Rodríguez, *Institut Català d'Arqueologia Clàssica*

INTRODUCCIÓN

El objetivo de nuestra contribución es presentar una serie de fragmentos en mármol blanco de Luni-Carrara pertenecientes a una misma inscripción recuperados en el circo romano de Tarragona, cuyas características y secuencias de texto conservadas permiten asociarla a un emperador Flavio y a un personaje vinculado de algún modo con el concilio provincial.

Los diversos fragmentos que componen esta inscripción fueron recuperados a una distancia temporal de algo más de veinte años en intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en solares situados entre las calles del Trinquet Vell y del Enrajolat[1]. La primera se realizó en 1985 en el solar ocupado actualmente por un restaurante, situado en calle del Trinquet Vell n. 12[2], y fueron dirigidas por Jaume Massó y Xavier Dupré. En ellas se recuperaron ya numerosos fragmentos de inscripciones monumentales (*CIL* II²/14, 898, 900, 1000 y 1913-1916)[3]. Los restantes, hasta el presente inéditos, se recuperaron en 2013 en el terreno contiguo, situado junto al anterior, donde hoy es visible una parte considerable de los restos del antiguo circo[4].

Aunque los trozos localizados en la campaña de 1985 aparecen recogidos en la reciente actualización del *corpus* tarraconense a cargo de Géza Alföldy (*vid. supra*), la mayoría de ellos no fueron asociados a una misma inscripción. En cambio, hemos podido vincular aquéllos recuperados en la campaña del 2013 pudieron ser vinculados a algunos de los anteriores gracias a unas similares características formales –material, soporte, módulo y paleografía–, pero también –y especialmente–, al particular hecho de que algunos de ellos muestran ambas caras alisadas, mientras que otros presentan el retro liso, pero el campo epigráfico trabajado con la *gradina*. Este detalle fue observado también para algunos fragmentos de la campaña de 1985.

Una vez reunidas todas las piezas, actualmente depositadas en los almacenes del MNAT, ha podido ser realizada una primera comprobación autóptica y confirmar que gran parte de ellas pertenecieron, efectivamente, a una misma inscripción. Su monumentalidad es evidente a causa del tamaño y los módulos de las letras, con medidas que oscilan entre 6 y 12,5 cm de altura –y biseles, en algunos casos, en torno a los 2 cm de anchura–, junto a una esmeradísima ejecución paleográfica. A su vez, la presencia de orificios para pernos de sujeción, así como la no coincidencia de las divisiones de las placas con las incisiones de las letras demuestran fehacientemente su ejecución paleográfica *in situ*, una vez colocadas las lastras monumentales sobre el soporte de destino. Finalmente, para la confirmación de la pertenencia a este mismo grupo de algunos fragmentos de más difícil adscripción –principalmente por el estado de conservación actual– ha sido fundamental la orientación del veteado del bloque del mármol lunense a partir del cual fueron tallados los bloques que componen la inscripción[5].

LOS FRAGMENTOS: GRUPOS EN FUNCIÓN DE LAS SUPERFICIES

En las campañas de excavación mencionadas se recuperaron una veintena de piezas. Nueve de

1. Deseamos agradecer a Jaume Massó, responsable de la campaña de 1983, así como a Moisés Díaz, responsable de la excavación de 2013, por la información amablemente facilitada a propósito de estas intervenciones arqueológicas. Asimismo, agradecemos a Josep Anton Remolà, del Museu Nacional Arqueològic de Tarragona (en adelante MNAT) el acceso a las piezas y la ayuda prestada durante la preparación de este estudio.

2. Para este solar y su relación con la trama urbanística de la ciudad romana cf. Macias *et al.* 2007, 82 n. 221 planos A y 4.

3. Todas las piezas recuperadas en 1985 se conservan en los almacenes del MNAT, sin número de inventario. Están registradas con la numeración común CTV-12-102/85-A-102.

4. Cf. Díaz García y Teixell, en prensa. Véanse asimismo las diversas contribuciones publicadas en este volumen.

5. Deseamos agradecer a Hernando Royo, geólogo de la Unitat d'Estudis Arqueomètrics del ICAC, la colaboración prestada a este respecto.

ellas (*CIL* II^2/14, 898a-b, 1913 y 1914 y otras cinco inéditas[6]) presentan su cara frontal desbastada con la *gradina*, en tanto que el dorso está cuidadosamente alisado. Por el tipo de trabajo de la *gradina*, es claro que pertenecen a una misma lastra monumental, probablemente compuesta por varias placas de grosores variables, como demuestra la oscilación de grosores entre fragmentos[7]. Otros cinco fragmentos (*CIL* II^2/14, 1915 y otros cuatro inéditos[8]) presentan ambas caras alisadas y, además, ligeras variaciones paleográficas con respecto al primero –por ejemplo, la tendencia al alargamiento de la forma de las letras–, si bien conservan un módulo semejante al resto. Esta característica induce a pensar que, en origen, las placas llegaron alisadas por ambas caras y sólo en un segundo momento se aplicó la *gradina*[9]. La presencia de placas que no presentan este trabajo pueden ser explicadas o bien por tratarse de una segunda inscripción, o bien por pertenecer a un placado cuyo texto fue añadido en un segundo momento y que por alguna razón desconocida su superficie quedó sin laborar. Por este motivo, este conjunto queda excluido de esta reconstrucción preliminar[10]. Sólo una de las piezas, muy dañada por el deterioro sufrido a lo largo del tiempo (*CIL* II^2/14, 900; aquí fig. 1a), parecía *a priori* no encajar en ninguno de estos dos grupos[11]. Sin embargo, la revisión de sus características geológicas ha permitido confirmar su pertenencia al primer grupo, es decir, a la serie de fragmentos que presentan la cara frontal trabajada con *gradina* y el dorso alisado.

El material lapídeo utilizado –mármol blanco de Luni-Carrara en su variedad veteada– muestra en la mayoría de las piezas analizadas una notable presencia de características vetas de tonalidad grisáceo-azulada, cuya forma y orientación han contribuido a confirmar su pertenencia a un mismo epígrafe monumental. El resto presenta un estado de conservación que no permite ninguna atribución clara.

Por lo que respecta al tamaño de las letras y los espacios interlineales, predominan los fragmentos donde las letras se conservan en estado parcial y sólo en algunos prácticamente completas, con alturas que oscilan entre los 10 y los 6 cm. El fragmento con las letras mayores (*CIL* II^2/14, 900 = aquí fig. 1a), presenta los caracteres distribuidos en dos líneas de texto, de 12,5 y 11 cm respectivamente, así como un interlineado de 4,1 cm. En relación al contenido de la inscripción, las secuencias de texto conservadas son exiguas, con una media de dos a cuatro caracteres en cada pieza, siendo la mayor de seis letras, distribuidas en dos líneas –la segunda por el momento indescifrable– (fig. 1e).

En este sentido, una primera consideración que, lamentablemente, condiciona en gran medida nuestro trabajo es que no ha sido posible encajar físicamente ninguno de los fragmentos de manera directa con ningún otro. A pesar de esta desventaja, las piezas presentan en común fuertes rasgos que las asemejan, como el tamaño de las letras, el grosor del propio soporte –aunque variable a lo largo de los fragmentos– y la alta calidad en su ejecución paleográfica. Estas características, en el contexto de *Tarraco*, sólo pueden ser asociadas a una datación altoimperial y, en concreto, el período comprendido entre la época de los emperadores Flavios e inicios del siglo II, momento en que el mármol de Luni-Carrara aparece como soporte epigráfico propiamente monumental (Ruiz Rodríguez 2016).

CATÁLOGO DE LAS PIEZAS

A partir de estas consideraciones generales, para realizar una propuesta de restitución textual hemos escogido aquí los cinco fragmentos que han conservado secuencias de texto reconstruibles con cierta verosimilitud. Una última serie de fragmentos, cuyos soportes presentan formato y características similares, no contienen suficiente información para poder identificar secuencias seguras, quedando por ello descartados en esta primera hipótesis[12].

6. Las piezas recuperadas en 2013, actualmente también conservadas en el MNAT, corresponden a los n. inv. TTV-13-221-14. TTV-13-224-4. TTV-13-225-8. TTV-13-268-2.

7. La diferencia de grosor entre fragmentos no supone inconveniente alguno para su adscripción a una misma placa monumental. Baste ver, a modo de ejemplo, los diferentes bloques conservados de la inscripción de las termas de Diocleciano: *CIL* VI, 1130; cf. EDR115769 (G. Crimi).

8. Además del fragmento publicado en el *CIL*, corresponden a las piezas en MNAT n. inv. TTV-13-208-103. TTV-13-221-13. TTV-13-232-6. TTV-13-234-5.

9. Otro detalle que permite confirmarlo es el hecho de que algunos laterales originales de los fragmentos con el campo epigráfico trabajado con la *gradina* presentan parcialmente aún la superficie lisa original.

10. Dejamos para otra sede el estudio y eventual integración de estos fragmentos.

11. La observación del fragmento 1 permite identificar restos de cremación que afectó a la superficie del mármol. Este indicio puede sugerir que esta pieza puede ser el resultado del troceado para su conversión en cal en un horno.

12. Cf. nota 8. Los fragmentos aquí descartados serán considerados de cara a un estudio definitivo.

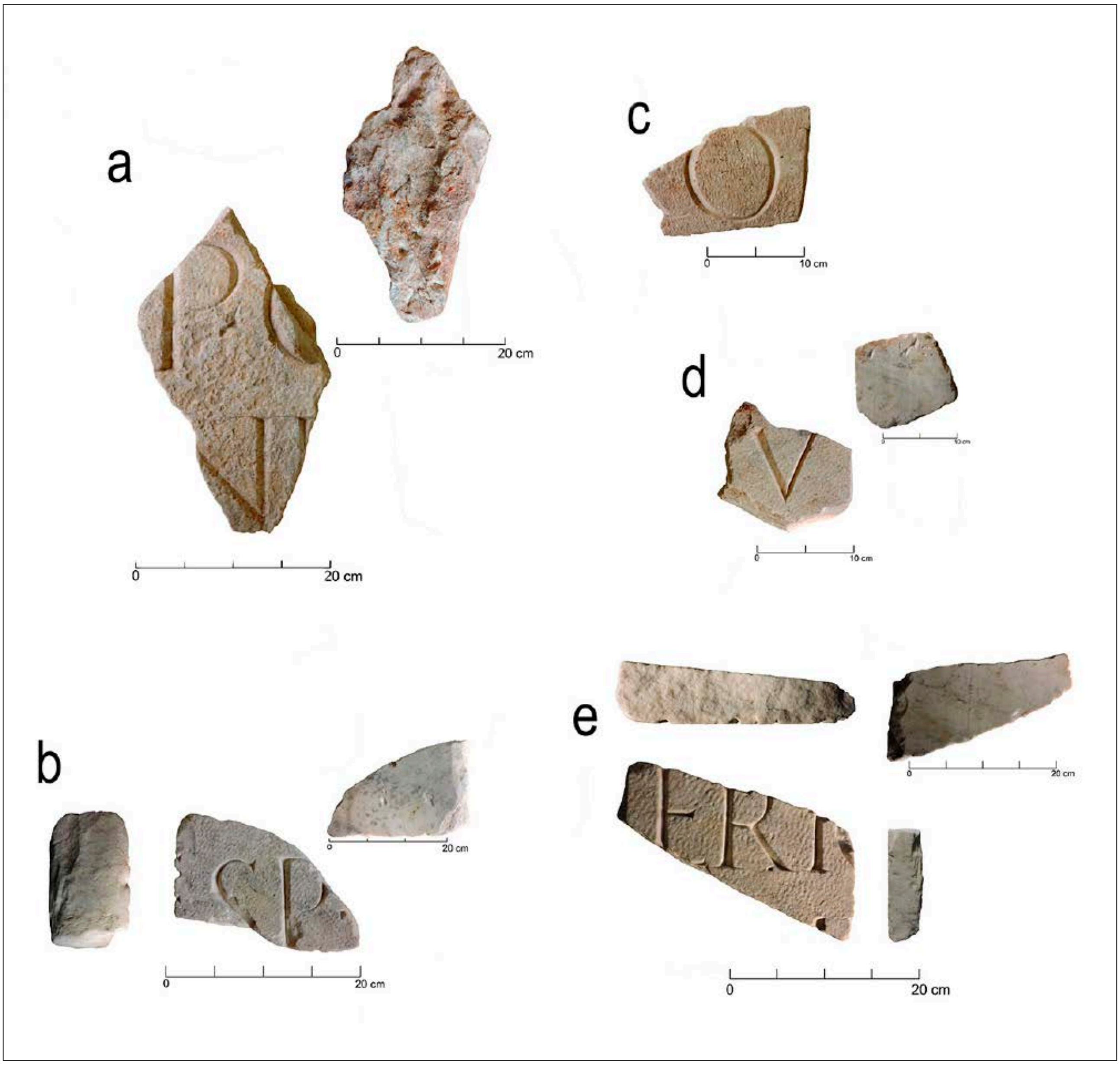


Figura 1. Fragmentos mayores de la inscripción monumental del circo de *Tarraco*. Fotocomposición: Julio C. Ruiz.

1. *CIL* II²/14, 900; *HEp* 20, 2011, 468 (fig. 1a). Fragmento de lastra, roto por todos lados. Medidas: (33) x (19) x (7,5) cm; altura de las letras: 12,5 (l. 1); 11 cm. (l. 2); interlineado: 4,1 cm. Lugar de conservación: MNAT, n. ref. CTV-12-102/85-A-102.

   [---]P ·C̣[---]
   [---]NỊ[---]

   [Im]p(eratori) · C̣[aes--- Divi---] / [...ia]nị [---]

2. *CIL* II²/14, 898a; *HEp* 20, 2011, 467a (fig. 1b). Fragmento de lastra, roto por todos lados excepto a su izquierda, donde conserva el canto original. Medidas: (13) x (18,5) x 7,2/77 cm; altura de las letras: 9 cm (letra P 9,5 cm).

   [---]ẸSP · [---]

   [---? Divi V]ẹsp(asiani) · [f(ili-) ---?] / ------?

3. Inédita (fig. 1c). Fragmento de placa, roto por todos lados. Medidas: (13,6) x (17,7) x 2,7/3 cm. Altura de las letras: 9 cm (letra O, 10 cm). Lugar de conservación: MNAT, n. inv. TTV-13-221-14.

   [---]ṚOM[---]

   [---]Rom[a- ---]

4. *CIL* II²/14, 1913 (fig. 1d). Fragmento de lastra, roto por todos sus lados. Medidas: (14) x (14) x 7,5 cm. Altura de las letras: 7 cm. Lugar de conservación: MNAT, n. ref. CTV-12-102/85-A-102.

   [---]+V+[---]

   [---]MV+[---]

5. *CIL* II²/14, 898b; *HEp* 20, 2011, 467b (fig. 1e). Fragmento de lastra, roto por todos lados excepto a su derecha, donde conserva el canto original. Medidas: (17) x (25,2) x 4,5/5,5 cm; altura de las letras: 10 cm (l. 1), c. 10 cm (l. 2). Interlineado: 4,7 cm. Lugar de conservación: MNAT, n. ref. CTV-12-102/85-A-102.

   [---]ṬERỊỌ[---] / [---]Ṃ+ [---]

   *[--- Hispania- Ci]ṭeriọ[r---] / [---]*Ṃ+*[---] / ------?*

PROPUESTA DE RESTITUCIÓN

Partimos, pues, del fragmento mayor, uno de los recuperados en las excavaciones del 85 e incluido en el *corpus*. En él arranca una titulatura de un emperador cuya fórmula onomástica contiene, en la segunda línea, la secuencia NI, y que el propio G. Alföldy consideró identificar más verosímilmente con Domiciano: *[Im]p. Ç[aes. Divi Vespa/ sia]nị [f. Domitiano Aug.]*[13] (fig. 2a). Asimismo, es posible descartar automáticamente a Tito, por la ausencia del *praenomen* T delante de *Ç[aesar]*, y a Vespasiano, por no contener la secuencia *[---] ni[---]* en su titulatura en caso nominativo o dativo. La reconstrucción en dativo propuesta por Alföldy se debe a que consideró que se trataba de un *titulus honorarius (?) imperatoris (?)*, expresado con la cautela debida al estado fragmentario del texto y a la posibilidad de que, aun habiendo sido recuperado en el circo, hubiera podido caer de la terraza superior en la que se sitúa la plaza del concilio provincial[14].

Los cuatro fragmentos siguientes conservan letras de una altura entre 7 y 10 cm, lo cual obliga a situarlas en las líneas inmediatamente inferiores. Dos de los fragmentos (n. 2 y 5) fueron ya integrados por G. Alföldy en su edición del *CIL*; el primero, precediendo a *citerior* la palabra *Hispania* sin caso asignado –nominativo o genitivo– y el segundo, proponiendo que la abreviatura *Vesp(asianus)* fuera lógicamente precedida por la mención *Divus* –por tratarse de una inscripción colocada con seguridad tras la muerte del primer soberano Flavio–, en este caso, reconstruida por Alföldy en genitivo[15]. Sin embargo, en vista del contexto monumental en que nos encontramos, no es posible proponer con seguridad el caso gramatical del nombre del emperador Vespasiano (genitivo o ablativo), puesto que puede referirse tanto al sacerdocio de su propio culto, mencionado como *flamen divi Vesp(asiani)*[16], como a expresiones del tipo *adlectus a divo Vespasiano* (*CIL* II²/14, 999) (fig. 2b), ambos presentes en la epigrafía tarraconense. En cualquier caso, esta fórmula documenta la presencia de un segundo personaje, verosímilmente un importante magistrado que ostentó algún cargo asociado a la figura de este emperador.

En el fragmento n. 3 son reconocibles el astil diagonal curvado de una letra que puede ser muy verosímilmente una R, en menor medida una X, junto a una O y a continuación un astil vertical ligeramente inclinado, que corresponde con total seguridad a una M, resultando la secuencia ROM. El propio contexto epigráfico de la ciudad y la expresa mención de la *provincia Hispania citerior* en la misma inscripción no hacen más que apoyar la idea de que se trata de la mención de la diosa *Roma*, con toda probabilidad en genitivo, dentro de la fórmula oficial para la mención del flaminado provincial desde época Flavia[17]: [*flamen*] *Rom*[*ae Divorum et Augustorum*] (fig. 2c). En el fragmento n. 4, donde G. Alföldy había leído [---]MV+[---], después de la comprobación autóptica de los restos de astiles, hemos identificado la presencia de

13. En efecto, la forma de las letras apunta a una datación más bien de inicios del siglo I que de principios del siglo II. Cf. Alföldy en *CIL* (p. 219): *Cogitare potui autem etiam de supplementis* [Im]p.Ç[aes. Divi Hadria]nị [f. Divi Traiani / Parthici nep. Divi Nervae pronep. *cet.*], *sed titulus formis litterarum punctique potius saec. I quam II tribuendus videtur.*

14. *Supplevi ut potui ex formis modulisque litterarum et ex loco, ubi in lucem prodiit; qui locus intra aream graduum circi parti oppidi superiori adiacentium est, sed lapidem in hunc locum ex area fori quoque superioris proximi delapsum aut aliunde in hunc locum translatum fuisse non negaverint* (Alföldy en *CIL*, p. 219).

15. La forma *Vesp* del nombre del emperador Vespasiano es característica de fórmulas en las que aparece o bien abreviado por cuestiones de espacio (especialmente en los miliarios) o bien porque actúa en función de complemento.

16. Sacerdocio municipal muy bien documentado también en *Tarraco* en la inscripción del eminente magistrado *Raecius Gallus* (*CIL* II²/14, 992) o en el pedestal del también *flamen* provincial *L. Fonteius Maternus Novatianus* (*CIL* II²/14, 1138).

17. Sobre las diferentes maneras como aparece mencionado este cargo a partir de la evidencia de los pedestales honoríficos, cf. Fishwick 1970; Alföldy 1973, 46-49. Véase además recientemente *CIL* II²/14, indices XI, p. 1123-1124.

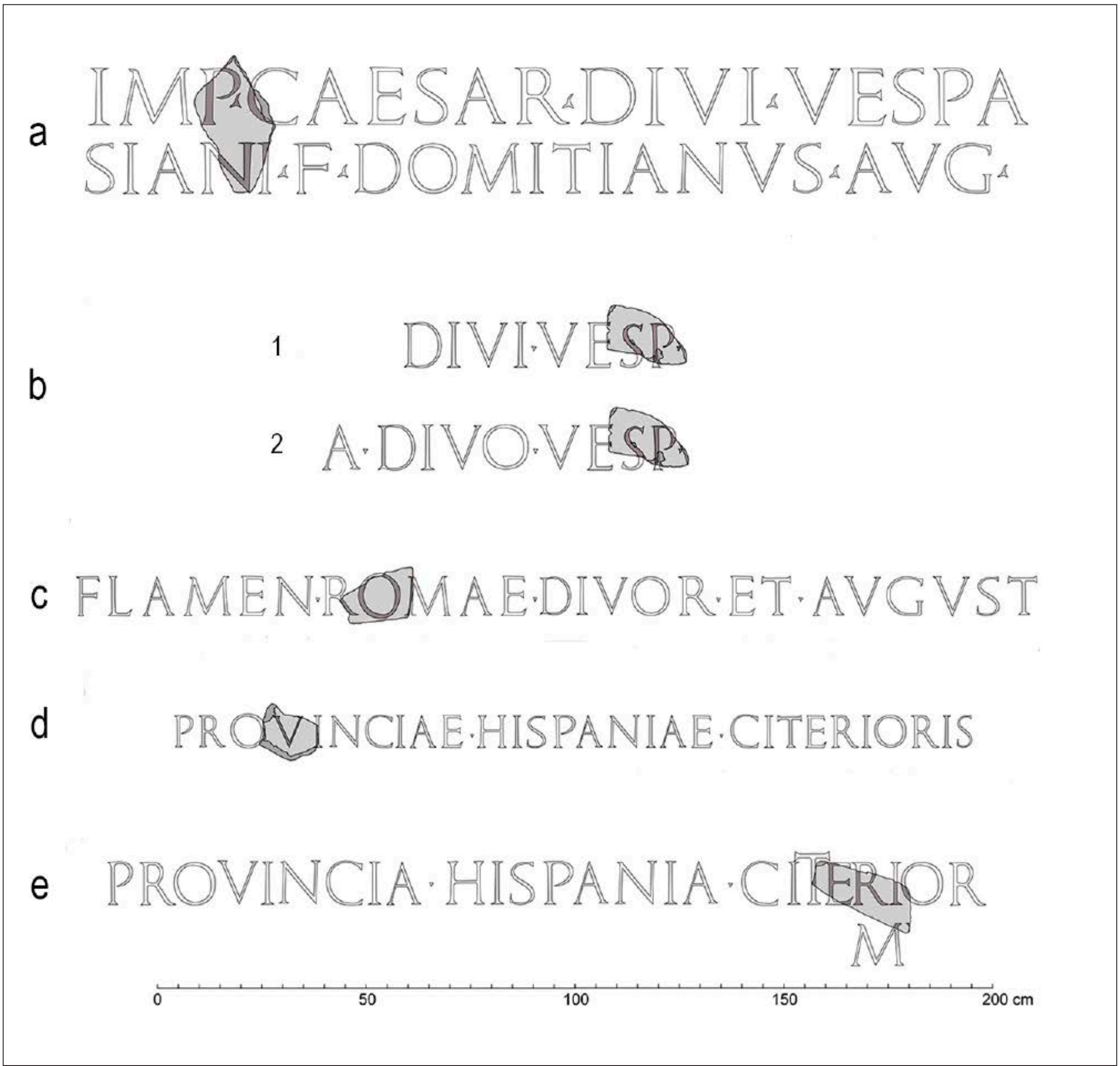


Figura 2. Restitución ideal de las secuencias de texto para cada uno de los fragmentos. Dibujo: Julio C. Ruiz.

un exiguo resto de astil curvo en el lado izquierdo y del astil vertical en su lado derecho, flanqueando la V. En este contexto, es posible reconocer la secuencia ỌVỊ y proponer, en consecuencia, la lectura [*pr*]*ọvị*[*ncia*], siendo prácticamente seguro que se refiera a la propia *Hispania citerior* (fig. 2d).

Llegados a este punto, conviene recordar la inscripción monumental referida a un sumo sacerdote provincial como promotor de otro edificio de espectáculos de la ciudad: se trata de la lastra del anfiteatro, también en mármol de Luni-Carrara, con caracteres monumentales de hasta 24 cm, cuya segunda línea presenta letras de menor altura, en torno a los 17 cm[18]. Esta divergencia de tamaños entre las letras de la palabra *Romae* –del título oficial del *flamen*– y las de *provincia*, con de dos a tres centímetros de diferencia, permite suponer que esta segunda mención a la *provincia Hispania citerior* estaría asociada directamente al cargo sacerdotal, estando situada en la línea inmediatamente inferior (fig. 3). Por su parte, el fragmento *[ci]ṭeṛịọ[r]* de tamaño mayor (n. 5) –con letras de 10 cm– debe corresponder a una línea distinta (fig. 2e), tal vez en posición inferior destacada, tal como sucede en el número predominante de pedestales honoríficos de los *flamines* provinciales dedicados por el *con-*

18. *CIL* II^2/14, 1109. Para las inscripciones monumentales del anfiteatro tarraconense, véase en detalle Alföldy 2012.

cilium provinciae Hispaniae citerioris conservados en la ciudad[19].

Resumiendo, a la vista del conjunto de evidencias, proponemos la lectura de los cinco fragmentos del siguiente modo, a partir de la posibilidad de que el nombre del emperador conservado en el fragmento 1 apareciera en nominativo, acorde con los paralelos en los que aparece la titulatura de Domiciano así formulada (Hörster 2001, 39) (fig. 2)[20]. Tampoco se descarta una eventual formulación en dativo, tal como propuso Alföldy, posibilidad que quedaría refrendada por el exagerado troceado del texto, que podría haber sido causado también por una *damnatio memoriae* de Domiciano, especialmente aplicable en un monumento público de una capital provincial[21]. En cuanto a la palabra *flamen*, no es posible decidir el caso en el que ésta hubiera podido aparecer, ya que son varias las opciones con las que suele mencionarse el personaje secundario en este tipo de inscripciones imperiales[22]. Finalmente, si consideramos la posibilidad de que la segunda referencia de la provincia pudiera referirse a un tercer agente, junto al emperador y el magistrado, ésta debería aparecer como ente autónomo.

Como resultado, la lectura propuesta para cada fragmento es la siguiente, con las variables indicadas para los n. 1 y 2:

1. *[Im]p(erator) · C̣[aesar Divi Vespa-]/[sia]nị [f(ilius) Domitianus Aug(ustus)] / ------?*

   [Im]p(eratori) · C̣[aesari Divi Vespa-]/[sia]nị [f(ilius) Domitiano Aug(usto)] / ------?

2. *------ / [--- Divi V]ẹsp(asiani)* · [---] / ------?

   ------ / [--- a Divo V]ẹsp(asiano) · [---] / ------?

3. *------ / [--- flamen/in-] Rom[ae Divorum et Augustorum ---] / ------?*[23]

4. *------ / [---? pr]ọvị[nciae Hispaniae citerioris ---] / ------?*

5. *------ / [---? provincia- Hispania- ci]ṭẹrịọ[r- ---] / [---]Ṃ+[---] / ------?*

CONCLUSIONES

El análisis y estudio de los fragmentos presentados permiten confirmar la coherencia interna de estos los fragmentos, tanto los recuperados en las excavaciones del 1985 como los más recientes de 2013[24]. Todo ello ha llevado a considerar como parte de una misma inscripción secuencias de texto previamente conocidas, aunque inconexas, con otras nuevas, lo que ha permitido identificar fragmentos de texto de una entidad tal como para poder elaborar una primera hipótesis reconstructiva del conjunto.

Efectivamente, a pesar de su estado fragmentario, la reconstrucción preliminar del texto permite identificar claramente al emperador Domiciano encabezando una inscripción monumental en mármol que, visto el tamaño, el contexto y los paralelos, debemos entender como edilicia. El soporte era una gran placa elaborada a partir de la yuxtaposición de diversas lastras de mármol, tal como nos demuestran los diferentes grosores, oscilación conservada incluso en algunos de los fragmentos mayores[25]. La reconstrucción métrica del primer fragmento con el inicio de la titulatura de Domiciano, con la filiación distribuida entre dos líneas –a la que obliga la secuencia NI–, permite reconstruir una anchura estimada para esta placa de, al menos, 2,2-2,4 m (unos ocho pies romanos). Es sabido que este tipo de inscripciones solían encontrarse situadas en entradas monumentales de los edificios de espectáculos; la presencia de una puerta que conecta directamente la

19. Compárense *CIL* II^2/14, 1127, 1128, 1135, 1143, 1144, 1147, 1149-1151, 1153-56, 1159, 1160, 1163, 1166, 1168, 1171 y 1173.
20. Las pocas inscripciones monumentales donde aparece Domiciano en nominativo presentan prácticamente la misma fórmula onomástica. Cf., especialmente, *CIL* III, 4176 (*Savaria*): *Imp(erator) Caesar divi Vespa*[*si*]*ani f(ilius)* / [[[*Domitianus*]]] *Aug(ustus)* (...).
21. Debemos la observación a Juan Manuel Abascal, a quien agradecemos la atenta lectura del manuscrito. No obstante, cf. nota 11.
22. Por ejemplo, suelen ser las más habituales el nominativo y el ablativo (p.e., *AE* 1925, 95, *Syria*; *AE* 1975, 809, *Galatia*), o a través de sintagmas preposicionales, como *per* + acusativo (p.e., *CIL* III, 312, *Ancyra*) o *sub* + ablativo (p.e., AE 1897, 139, *Petrae*). Cf. el repertorio y los comentarios al respecto en Hörster 2001.
23. En la restitución ideal de las letras para este fragmento, hemos optado por presentar de manera parcialmente abreviada el titulo del flaminado: *flamen Romae Divor(um) et August(orum)*, teniendo en cuenta la anchura restituida en comparación con el resto de los fragmentos. Ésta debe ser considerada por el momento de carácter orientativo.
24. Salvo las excepciones indicadas en su momento.
25. La conservación de los cantos originales en dos de los bloques (*CIL* II^2/14, 898a-b) nos permite confirmar esta suposición.



Figura 3. Inscripción edilicia del anfiteatro de *Tarraco* según la restitución de G. Alföldy. Dibujo: *CIL*/BBAW.

arena con el graderío en el sector en el que fueron localizados los fragmentos es un condicionante favorable para proponer este acceso como su emplazamiento original[26].

Los fragmentos que documentan la presencia de un segundo personaje, justificado por la secuencia *Divi/-o Vesp(asiani/-o),* así como los restos de la fórmula oficial con el nombre de la *provincia Hispania citerior* y la palabra *Roma*, confirman el contexto monumental relacionado con el concilio provincial y su máximo sacerdote, el *flamen PHC*. Además, el lugar de hallazgo de los fragmentos en un contexto evidentemente asociado con el circo, datado precisamente en época domicianea (Dupré *et al.* 1988, 80-85; Dupré 2004, 65), refuerza la hipótesis de Alföldy quien ya propuso identificar en el fragmento mayor el nombre de este emperador, sin poder asociarlo, no obstante, al resto de fragmentos ni a una posible inscripción edilicia. Ciertamente, de los restos conservados no se infiere que fuera Domiciano el promotor de la construcción del edificio de espectáculos tarraconense, pero a juzgar por la importancia intrínseca del edificio en la configuración del espacio de representación provincial bajo los Flavios, la datación estratigráfica del circo en tiempos de este emperador, así como por los paralelos conservados de otras inscripciones de cronología semejante, es posible proponer esta hipótesis.

En definitiva, el resultado de nuestra investigación, que aún deberá ser completada con el resto de los fragmentos conservados, amplía el dossier de los *flamines* provinciales documentados en *Tarraco* y enfatiza la importancia de su cargo en las celebraciones del culto imperial a partir de la reforma Flavia. Refuerza, en última instancia, la idea, ya intuida gracias a la inscripción del anfiteatro y recientemente planteada en relación al templo del culto imperial (Peña *et al.* 2015), de la participación directa de sumos sacerdotes provinciales en la promoción y ornamentación del conjunto monumental de la acrópolis de la ciudad, creado precisamente bajo los Flavios para la representación de las ceremonias vinculadas al culto imperial.

BIBLIOGRAFÍA

Alfoldy, G. (1973). *Flamines provinciae Hispaniae citerioris*, Anejos de *AEspA*, VI, Madrid.

Alföldy, G. (2012). *Las inscripciones monumentales del anfiteatro de Tarraco* (Tarraco Archaeologica, 2), Tarragona [= *Die Bauinschriften des aquäduktes von Segovia und des Amphitheaters von Tarraco* (Madrider Forschungen 19), Berlín-Nueva York 1997, p. 59-92].

CIL II^2/14 = Alföldy, G. (2011-2016). *Corpus Inscriptionum Latinarum. Inscriptiones Hispaniae Latinae, editio altera. Pars XIV, Conventus Tarraconensis. Fasciculi* II-IV, *Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco*, Berlín.

Díaz García, M.; Teixell, I. (en prensa). "Noves dades del circ romà de Tàrraco: les darreres excavacions al carrer Trinquet Vell i a l'àrea de la porta triomfal", *Tribuna d'Arqueologia 2014-2015*, Barcelona.

Dupré, X. (2004). "Edificios de espectáculo", en Dupré, X. (dir.): *Las capitales provinciales de Hispania*, III. *Tarragona, Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco*, Roma, p. 55-72.

Dupré, X.; Massó, M. J.; Palanques, M. Ll.; Verduchi, P. A. (1988). *El circ romà de Tarragona*, I. *Les voltes de Sant Ermenegild*, Excavacions arqueològiques a Catalunya, 8, Barcelona.

Fishwick, D. (1970). "*Flamen Augustorum*", *Harvard Studies in Classical Philology*, 74, p. 299-312.

Hörster, M. (2001). *Bauinschriften römischer Kaiser: Untersuchungen zu Inschriftenpraxis und Bautätigkeit in Städten des westlichen Imperium Romanum in der Zeit des Prinzipats*, Historia Einzelschriften, 157, Stuttgart.

Macias, J. M.; Fiz, I.; Piñol, Ll.; Miró, M. T.; Guitart, J. (2007). *Planimetria Arqueològica de*

26. En la misma *Tarraco*, por ejemplo, se hallan la mencionada inscripción de la *porta triumphalis* del anfiteatro (*CIL* II^2/14, 1109; cf. fig. 3) o la del *aditus* occidental del teatro (*CIL* II^2/14, 875).

Tarraco, Atles d'Arqueologia de Catalunya, 2; Treballs d'Arqueologia Urbana, 1; Documenta, 5, Tarragona.

Peña, A.; Gorostidi, D.; Macias, J. M.; Muñoz, A.; Teixell, I.; Rodà, I. (2015). "Más datos sobre el templo del *Divus Augustus* de *Tarraco*: a propósito de una nueva inscripción", en López Vilar, J. (ed.): *Tarraco Biennal Actes 2on Congrés Internacional de Arqueologia i Món Antic. August i les províncies occidentals. 2000 aniversari de la mort d'August (Tarragona, del 26 al 29 de novembre de 2014)*, Tarragona, p. 181-189.

Ruiz Rodríguez, J. C. (2016). "El uso del mármol lunense en la epigrafía de ámbito público. El caso de *Tarraco* en época altoimperial (siglos I y II n.e.)", *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 24, p. 103-120.

UNA *FIGLINA* AL SUBSÒL DEL CIRC DE TÀRRACO: PRODUCCIÓ CERÀMICA INTRAMURS DE LA CIUTAT EN ÈPOCA JULIOCLÀUDIA

Pere Gebellí Borràs, *arqueòleg (guia-informador ACdPC)*

1. INTRODUCCIÓ

A principis dels anys 90 del segle passat es plantejà construir un pàrquing al nucli antic de la ciutat de Tarragona. Inicialment es considerà la seva ubicació a la Rambla Vella, finalment es decidí construir-lo a la Plaça de la Font de la ciutat. Per aquest motiu s'hi realitzaren unes cales prèvies l'any 1994 i posteriorment, entre el novembre de 1995 i el juny de 1996, una excavació en extensió de tota la zona afectada[1].

Com a resultat de la intervenció s'hi documentaren un seguit de fases d'ocupació que anaven des d'època romanorepublicana fins al segle XX. Centrem el present article en la fase IV, de periodització julioclàudia, que es correspon a unes estructures d'emmagatzematge, unes basses de decantació d'argiles i un àmbit annex a aquelles (fig. 1) ubicades en el lloc on pocs anys després seria ocupat per l'arena del circ de Tàrraco.

2. DESCRIPCIÓ DELS ÀMBITS

2.1. BASSES DE DECANTACIÓ D'ARGILES

Les restes exhumades, d'uns 160 m^2, s'esqueien a dues bases de decantació d'argiles. Malauradament, la bassa localitzada a una cota superior fou pràcticament arrasada en el rebaix mecànic de l'arena del circ[2] i tan sols conservava restes del mur del seu perímetre i algun fragment de teula del seu fons. També es veié afectat el costat septentrional de les estructures. Per sort, la bassa que es localitzava a una cota inferior romangué intacta: la bassa en qüestió mesurava 4'50 x 5 m i els seus murs estaven formats per pedres lligades amb fang d'una amplada d'entre 0'45 / 0'50 m i es mantenia en una alçada de més de 0'30 m. El paviment interior estava format per *lateres* de 0'41 x 0'51 m. Sobre aquell paviment hi havia una capa d'argila fina de tonalitat verdosa, resultat de l'última activitat que allí s'hi desenvolupà.

En aquesta darrera bassa es documentà un sofisticat sistema de canalitzacions i arquetes que facilitaven les tasques d'evacuació de les aigües sobrants en les tasques de decantació. Aquest sistema per depurar argiles, que funcionava per gravetat, el trobem descrit a Cuomo (1985, 60, fig. 8)[3] (fig. 2).

La datació del moment en què es construïren les basses de decantació ens la proporcionaren els nivells de regularització del terreny sobre els quals es disposaren els paviments fets amb *lateres*; es tractava d'un nivell vermellós, argilós i amb cendres. L'estrat no tenia gaire potència estratigràfica i presentava poc material arqueològic, no obstant això, fou de suficient qualitat per a suggerir-nos una cronologia prou acurada que s'escau amb els altres àmbits. Les formes de TS Itàlica presents en aquests nivells foren les Consp. 1.2,12.3,17.2, 18.2, 22.5, 32.5 i 36.4. L'estudi de les formes identificades suggereix una datació del 15/30 dC., creiem representatives les Consp. 32.5 i 36.4 que comencen a ser comercialitzades el 15 dC., tot i que aquesta darrera perdura gairebé tot el segle I dC. El moment final ens el marquen les formes Consp.18.2, la mateixa 32.5 i la 22.5

2.2. ÀMBIT ANNEX A LES BASSES DE DECANTACIÓ

Aquest espai es localitzava al costat est de les basses de decantació; de fet la bassa que encara es conservava intacta desguassava a sobre d'un dels murets d'aquell àmbit. Abans de bastir la zona de treball es procedí a regularitzar el terreny per tal

1. Una primera aproximació a Gebellí i Piñol 1997. El treball global es troba pràcticament finalitzat i queda a l'espera de poder ser publicat algun dia.

2. Aquest sistema d'excavació –per dir-ho d'alguna manera– fou determinat per l'Ajuntament de Tarragona amb el corresponent permís del Servei d'Arqueologia de la Generalitat.

3. El tipus de producció ceràmica i la qualitat de les argiles utilitzades com a matèria primera condicionarien el tipus de bassa de decantació en cada *figlina*. Uns tipus de basses de decantació com les nostres no semblen escaure's a una producció d'*amphorae* ni de *tegulae.* Més bibliografia sobre basses de decantació en tallers ceràmics a Tremoleda 2008.

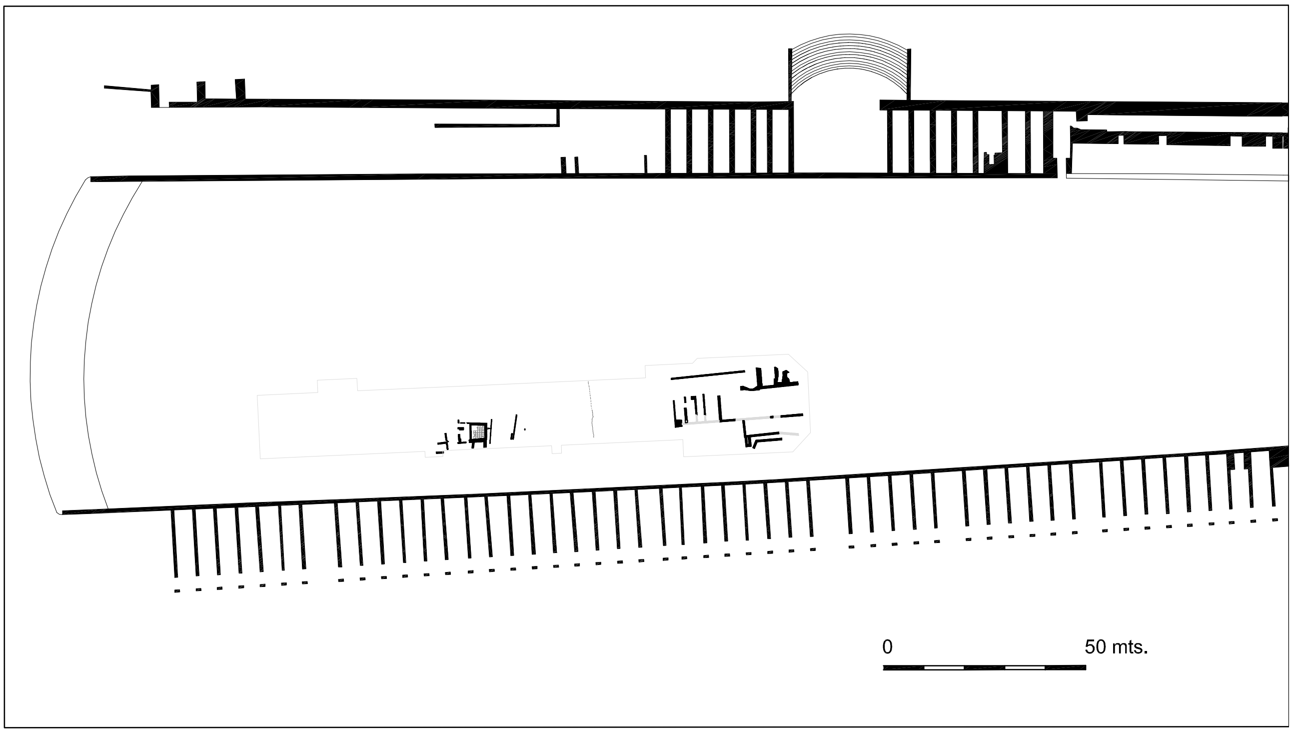


Figura 1. Restes arquitectòniques de la fase IV referenciades dins del circ de Tàrraco (Pere Gebellí).

d'assentar-hi un paviment de terra batuda. L'àmbit en qüestió estava delimitat per dos murets formats per pedres irregulars lligades amb fang dels que es conservaven dues filades. L'alçada dels murs oscillava entre els 0'16 i els 0'45 m i tenien un gruix que variava entre els 0'19 i els 0'31 m en el punt on aquells eren més amples. Atès el gruix dels murs, no semblava que aquells sustentessin una coberta, sinó més aviat semblava que delimitessin un espai. Podia tractar-se d'un àmbit de treball o bé d'un pas de comunicació dins de la *figlina*[4]. En total l'espai excavat abastava uns 40 m^2 (fig. 2).

Els materials ceràmics provinents del paviment no proporcionaren gaire informació pel que fa al moment de formació d'aquell nivell; sí que ho feu, en canvi, l'excavació del nivell de regularització del paviment. Les formes de TSI recuperades foren les Consp. 1.1, 5.2, 7.1, 12.3, 13.3, 18.2, 31.1, 33.5, 37.1 i 51.1. Les formes Consp. 31.1 i 37.1 comencen a ser exportades cap al 15 dC. Les Consp. 31.1 i 18.2 perduren fins el 30 dC., mentre que la Consp. 33.5 la trobem en diversos jaciments durant tota la primera meitat del segle I dC. Tenim també altres formes de TS Itàlica que perduren al llarg de tot el segle I dC., com són les formes Consp. 37.1 i 51.1. D'acord amb aquest registre i –segons altres àmbits estudiats– proposem una datació a partir del 15 dC. i en un moment per determinar de la primera meitat del segle I dC., preferentment entre el 15/30 dC.

2.3. MAGATZEMS INDUSTRIALS (*HORREA*)

En el terç oriental de la plaça es documentà un gran àmbit de planta regular de 32 m de llarg i més de 12 m d'amplada. Aquest àmbit s'estendria, probablement, sota l'illa de cases localitzada entre els carrers Trinquet Vell i Trinquet Nou[5]. Dins d'aquell recinte s'exhumaren un seguit de murs que definien dos habitacles que, suposem, estarien coberts (fig. 3).

El primer, d'uns 84 m^2, vindria definit pes cinc murets orientats al nord-est que es lliuraven al mur de tancament meridional. Aquesta estructura tenia 4 cel·les interiors de dimensions variables i totes obertes en la mateixa direcció. Els gruixos dels murs oscil·laven entre els 0'30 i els 0'55 m.

El segon venia definit per un mur orientat est-oest i paral·lel als murs de tancament del recinte i un seguit de murs perpendiculars. Tot i que no va poder ser definit amb tanta claredat com el primer, semblava delimitar un àmbit de 76 m^2 que tenia en total 4 cel·les, una oberta a l'oest i al nord-est i les altres obertes només al nord-est. Únicament va poder ser definida amb seguretat una de les cel·les

4. Per les característiques de l'excavació –supeditada a les exigències de l'empresa constructora i l'escassa predisposició a col·laborar que demostrà– fou impossible delimitar aquest àmbit pel seu vessant nord. Així, no es va poder determinar si aquest àmbit estava tancat o si bé continuava cap al nord.
5. Tota aquella edificació es va bastir dins d'una argilera esgotada.



Figura 2. Basses de decantació i sector annex (fotografia Pere Gebellí).

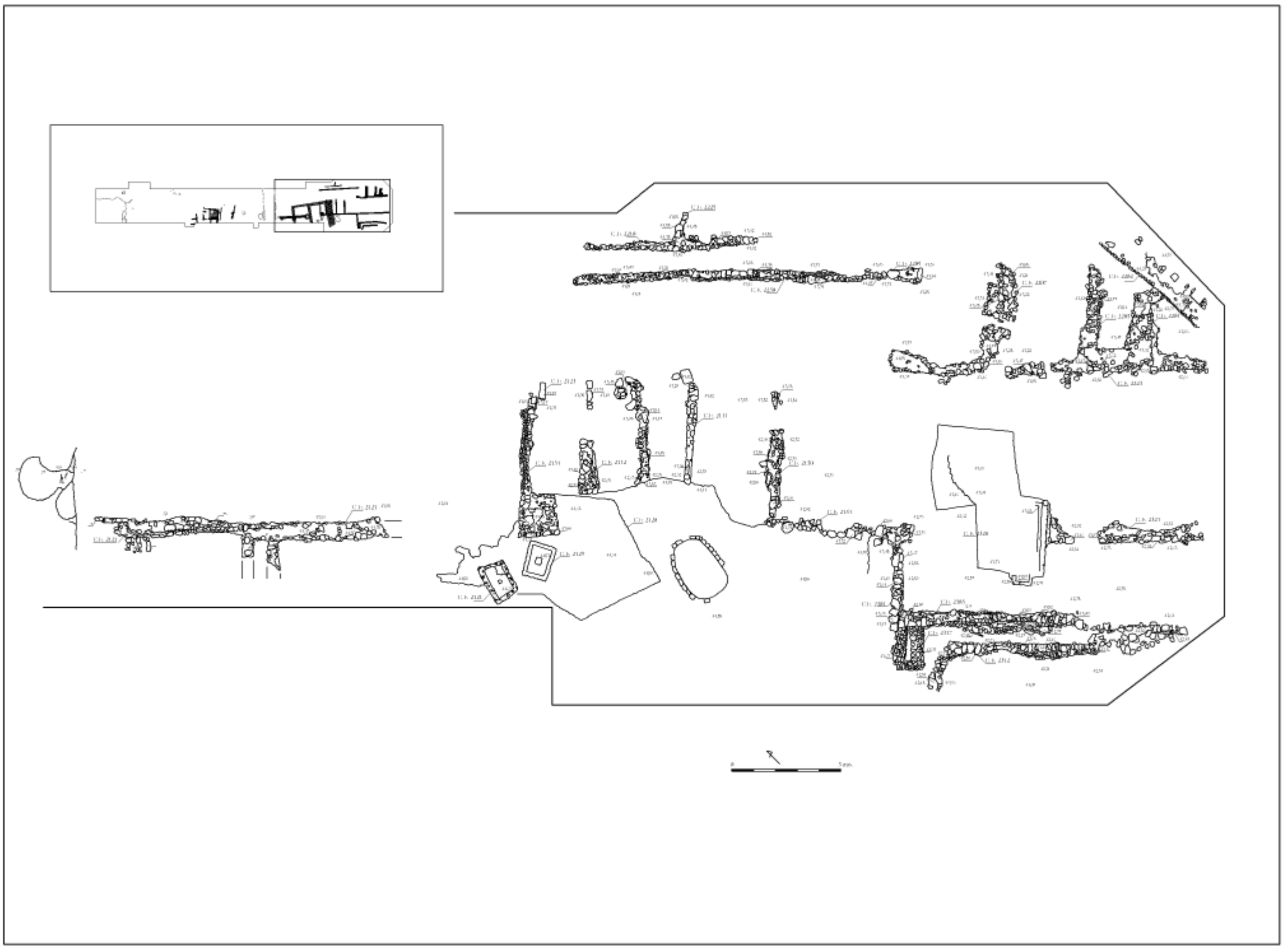


Figura 3. Planta dels magatzems industrials (vectorització en base a la planta general, Pere Gebellí).

que mesurava 13,38 m^2. Els murs tenien un gruix de 0'50/0'60 m Tècnicament es tractava d'un edifici de factura pobra bastit amb pedres, toves i en un cas amb restes d'una àmfora tarraconense del tipus Pascual 1 inserida dins d'un dels murs.

Al sud-oest del recinte –just a tocar amb el límit del solar– altres murs indicaven que, probablement, les edificacions continuarien per sota de les cases de l'actual plaça de la Font. Aquest tipus d'estructura sembla correspondre's a uns magatzems de poca entitat (fig. 4).

No podem assegurar que existís cap relació funcional directa entre aquests magatzems i les basses de decantació localitzades a l'altre extrem del solar.

La datació d'aquests magatzems ens la proporcionaren els materials provinents del seu nivell de circulació i del nivell de regularització. En el nivell de circulació, les formes documentades en TS Itàl-

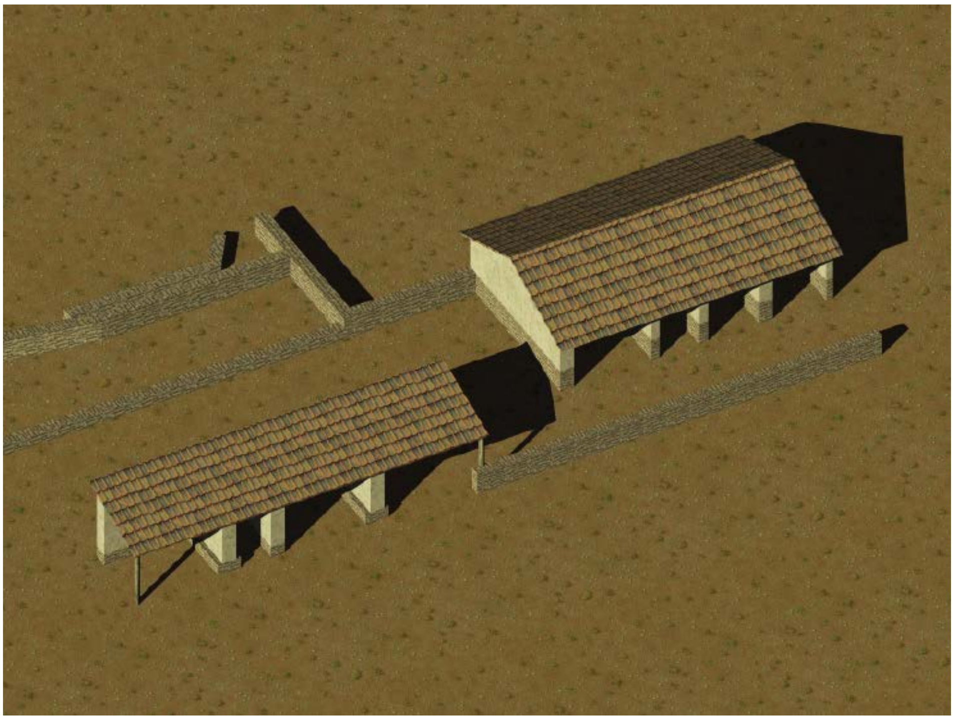


Figura 4. Recreació dels magatzems industrials (Pere Gebellí).

lica foren les Consp. 1, 2, 3, 7, 12, 18, 27, 32, 36 i en TS Sud-gàl·lica la Drag. 17a. Mentre que en el nivell de regularització les formes de TS Itàlica van ser les Consp. 18, 22 i 33. Les formes de TSI Consp. 27, 32 i 36 comencen a difondre's cap al 15 dC. La forma Consp. 18 deixa de ser comercialitzada pels volts de l'any 30 dC., juntament amb la Consp. 32. Amb aquestes dades suggerim una datació de 15/30 dC., que és el moment en què coexisteixen la majoria de les formes documentades en aquells nivells.

3. LES PRODUCCIONS CERÀMIQUES

En aquest lloc s'hi produí un variat repertori de recipients ceràmics per tal de cobrir les necessitats de la població de Tàrraco i també, potser, per ser exportats a la seva zona d'influència.

Entre els materials arqueològics recuperats en diversos nivells estratigràfics que van des de la fase III –anterior al moment constructiu de les estructures aquí descrites– fins a la fase V – amortització definitiva de les mateixes– en destaquem uns que estan relacionats amb la producció ceràmica, són els anomenats ferrets –elements ceràmics de forma circular que es ficaven entre les peces modelades abans d'encendre el forn, evitant així que les ceràmiques s'enganxessin entre elles i es fessin malbé–. Es van localitzar diferents tipus de ferrets: uns de cocció oxidant, més abundants, i uns altres de cocció reductora (fig. 5, 1 i 2), també utilitzats en altres zones de l'Imperi com Itàlia (Patterson *et al.* 2003, fig. 1) i França (Dufay *et al.* 1997, 96 fig. 60g i 60h).

La troballa de rebutjos ceràmics corrobora que en aquest indret i en els seus voltants s'hi produïren determinades formes ceràmiques: es recuperaren fragments rebregats de tapadores (fig. 5, 6), morters de la forma Dramont 1 i ampolles fetes amb la tècnica de la cocció oxidant (fig. 5, 4 i 5). També, algun fragment rebregat de cassola amb cocció reductora (fig. 5, 3) i algun altre fragment informe de parets fines amb la mateixa tècnica de cocció. La immensa majoria dels materials provenen de la fase V[6].

De manera molt sintètica direm que també és probable la producció d'amforetes, amforiscs, bols de diverses formes, cassons, gerres i gerretes, així com d'imitacions de sigil·lades de les formes Consp. 51.1.1 –ben documentada–, i també de les formes Consp. 13, 23, 27 i 50.1 (López Vilar *et al.* 2007, 123), a banda d'una possible producció d'antefixes (López Vilar i Piñol 2008). No tenim cap indici de producció de *tegulae*.

6. La fase V és la fase d'amortització de les estructures aquí estudiades i la seva datació es pot establir amb prou exactitud, gràcies a la ingent quantitat de TS Itàlica i Sud-gàl·lica, cap als volts del 60 dC. No podem estendre's aquí en aquest nivell (vegeu una aproximació a López Vilar *et al.* 2007), però apuntem també la troballa, en nivells d'aquesta fase, de 521 fragments de rebutjos de forn, 124 ferrets i 271 fragments de restes atribuïbles a un o diversos forns.

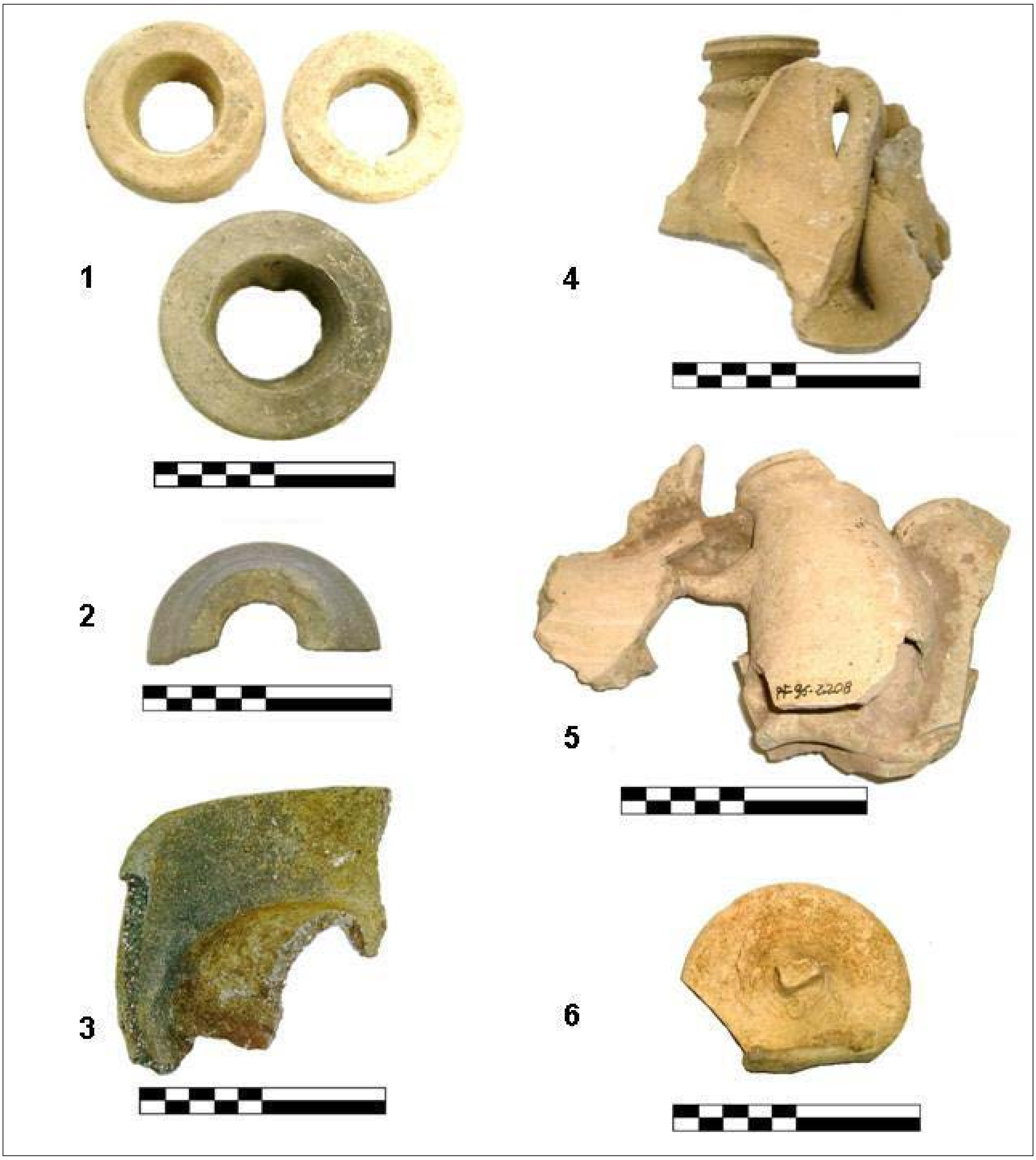


Figura 5: Materials ceràmics: 1 ferrets de cocció oxidant (UE 2108); 2 ferret de cocció reductora (UE 2208); 3 rebuig ceràmic de cassola (UE 2108); 4 rebuig ceràmic d'ampolla –*oenophorum*– (UE 2108); 5 rebuig ceràmic d'ampolla –*oenophorum*– (UE 2208); 6 tapadora rebregada (UE 2108) (Pere Gebellí).

4. *FIGLINA* O *FIGLINAE*?

Tenim indicis de producció ceràmica en la Plaça de la Font i els seus voltants ja en la fase III: es trobaren ferrets i fragments de ceràmica rebregada en nivells arqueològics d'aquesta fase. Posteriorment, en nivells arqueològics de la fase IV es van localitzar ferrets i ceràmica rebregada. En la intervenció arqueològica realitzada a la Rambla Vella 29, en un nivell datat entre els principats d'August i Tiberi, s'hi localitzaren 14 fragments de rebutjos ceràmics (Foguet 1993). Atesa la proximitat i la cronologia del nivell sembla estar relacionat amb la nostra fase III.

La intervenció realitzada per la URV l'any 1993 a la Rambla Vella posà al descobert uns nivells ar-

queològics, en la cala 200, amb una datació entre el 150-125 aC. En aquests nivells s'hi localitzà un fragment de sobremotlle amb la representació d'un Eros abraçat a un jovencell (DÍAZ 2012, 40, fig18). Aquesta troballa suggereix que ja des d'una època molt primerenca en aquest espai s'hi realitzaren tasques relatives a la producció ceràmica[7].

L'emplaçament de terrisseries en aquest espai resultaria molt favorable per la seva proximitat a la via Augusta i seguiria un patró comú en altres ciutats d'arreu l'Imperi, on no era estranya la ubicació de centres artesans prop de les portes d'entrada de les ciutats i de les vies principals. Un altre indici sobre aquesta activitat en tota aquesta àrea seria la troballa, feta l'any 1965 al solar on actualment hi ha l'edifici de la Rambla Vella 18, de varis fragments de ceràmica –sobretot de llànties– i també de diversos motlles de llànties, un dels quals fou lliurat al Museu (CORTÉS i GABRIEL 1985, 53).

Probablement, ens trobaríem davant d'un sector artesanal distribuït a banda i banda de la via Augusta. Lloc idoni per donar sortida a les produccions i per permetre l'entrada de combustible amb què alimentar els forns utilitzats per coure els recipients ceràmics. Desconeixem quines argiles utilitzarien com a matèria primera –ja que els magatzems documentats en l'excavació es trobaven assentats sobre les restes d'una enorme argilera esgotada–. No descartem la presència d'altres vetes d'argila en les immediacions.

La plaça de la Font no és l'únic lloc conegut de Tàrraco on es produïen recipients i altres elements ceràmics[8]. En l'excavació arqueològica duta a terme en un solar del C/ Sevilla i del Passatge dels Forns s'hi excavà un petit forn ceràmic del segle II aC. (DÍAZ *et al.* 2005) que es trobava molt prop del fòrum local –i probablement molt prop del *Decumanus Maximus*– i molt a prop, probablement, d'una porta d'entrada a la ciutat.

Al passatge Cobos, excavat entre els anys 1970 i 1974, s'hi documentà un abocador que reomplia el clot d'una argilera. Entre els nombrosíssims fragments ceràmics que formaven aquell abocador se'n recuperaren alguns amb evidents falles de cocció, el que fa sospitar que als seus voltants s'hi podrien localitzar algun/s forn/s (TARRATS 1996, 129-137). És interessant remarcar que aquest indret es trobaria en època romana fora del circuit emmurallat, ja que el més lògic era emplaçar aquestes activitats fora de la ciutat.

Les activitats artesanes, que necessitaven uns forns per a dur a terme les seves activitats, eren emplaçades preferentment fora del nucli urbà[9] o, en cas que fossin dintre, molt allunyades del centre, sempre prop de les portes d'entrada i de les vies de comunicació principals i també prop de la muralla[10]. Entenem per aquestes indústries els tallers de bronzers, de vidre i de ceràmica. El taller ubicat a la Plaça de la Font seria d'aquests últims.

Dels casos coneguts a la mateixa Tàrraco –i també d'altres– es desprèn que era un fet relativament freqüent que s'implantessin indústries ceràmiques dins dels nuclis emmurallats de les ciutats. Si bé, la *Lex* coloniae *Genetivae Iuliae*, datada vers el 44 aC., més coneguda com Lex *Ursonensis*, sembla posar una limitació a les dimensions de les indústries ceràmiques, o almenys a part d'elles[11].

BIBLIOGRAFIA

ANTEQUERA, F.; PADRÓS, P.; RIGO, A.; VÁZQUEZ, D. (2010). "*El suburbium* occidental de Baetulo", a D. Vaquerizo (ed.): *Las áreas suburbanas en la Ciudad Histórica. Topografia, usos, función*, Monografias de Arqueologia Cordobesa, 18, Córdoba, p. 173-210.

7. L'activitat d'extracció d'argiles ja s'inicià en la fase I, en època tardorepublicana –segle II aC.–, i també tenim evidències de l'amortització d'un sector de l'argilera en la fase II. Hem de tenir present, a més, que aquesta indústria abastaria un sector molt més ampli. No s'han detectat estructures augustals vinculades a l'explotació ceràmica però sí que tenim evidències d'una possible activitat en nivells d'aquella època.

8. Caldria distingir entre *figlina* i *officina*: la primera abasta tot el procés de manufactura ceràmica i també els processos d'elaboració i transformació de l'argila –la seva extracció i la seva decantació– mentre que la segona es refereix únicament als tallers dels ceramistes (TSIOLIS 1997, 120-121 i notes 5 i 6). Les restes arqueològiques de la plaça de la Font es correspondrien doncs a una *figlina* i les del c/ Sevilla a una *officina*.

9. Un cas proper el tenim a Baetulo, on es va localitzar un taller d'àmfores. Aquest taller es troba just extramurs de la ciutat, al costat de la porta i de la via Augusta (ANTEQUERA *et al.* 2010).

10. A Pompeia (CERULLI 1977, 53-73), Aventicum (MEYLAN 2002, 113-119), Treveris (LUIK 2002, 139-149), Noviadunum (BOQUET 2002, 165-171), a Augustodunum (CHARDON-PICAULT 2002, 199-207), Lugdunum (DESBAT 2001, 17; BECKER 2002, 209-219). Sobre les ciutats de Metz, Langres i Brumath (DEMAROLLE 2002, 151-164).

11. *Figlinas tegularias maiores tegularum CCC tegu/lariumq(ue) in oppido colon(iae) Iul(iae) ne quis habeto.* Existeixen diverses interpretacions sobre aquesta llei, que sembla referir-se, en sentit estricte, a les dimensions dels magatzems de *tegulae* (TSIOLIS 1997, 134). D'altra banda pot resultar significatiu el fet que la grandària dels nostres magatzems entrin dins de l'estipulat en aquella llei (300 *tegulae* =81/90m^2).

BECKER, CHR. (2002). "Artisanat antique à Lyon", a *Les artisans dans la Ville Antique*, Lyon, p. 209-219.

BOQUET, A. (2002). "Un quarter artisanal dans la cité antique de Noviodunum (Jublains, Mayenne)", a *Les artisans dans la Ville Antique*, Lyon, p. 165-171.

CERULLI, J. (1977). "Una officina di lucerne fittili a Pompei", a *L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale*, Quaderni di Cultura Materiale, 1, p. 53-73.

CHARDRON-PICAULT, P. (2002). "Les îlots artisanaux d'Augustodunum", a *Les artisans dans la Ville Antique*, Lyon, p. 199-207.

CORTÉS, R.; GABRIEL, R. (1985). *Tarraco: recull de dades arqueològiques*, Barcelona.

CUOMO, N. (1985). *La ceramica in archeologia. Antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi d'indagine*, Roma.

DEMAROLLE, J. M. (2002). "Quatre chefs-lieux de Gaule du nord-est et leurs artisans au Haut-Empire. État des lieux", a *Les artisans dans la Ville Antique*, Lyon, p. 151-164.

DESBAT, A. (2001). "L'artisanat céramique à Lyon durant l'époque romaine", a *Rei Cretariae romanae fautorum*, 37 (Lyon), p. 17-35.

DÍAZ, M. (2012). *Conjunts ceràmics dels segles II-I aC. a Tarragona. Producció, comerç i consum a la Tàrraco republicana*, Tesi doctoral, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona.

DÍAZ, M.; MACIAS, J. M.; TEIXELL, M. I. (2005). "Intervencions al carrer Sevilla núm. 12-14. Noves dades per l'evolució urbana del Casc antic de Tàrraco", *Butlletí Arqueològic*, 27, p. 47-103.

DUFAY, B.; BARAT, Y.; RAUX, S. (1997). *Fabriquer de la vaiselle à l'èpoque romaine. Archéologie d'un centre de produccion céramique en Gaule. La Boissière-École (Yvelines-France) Ier et IIIe siècles après JC.*, Versailles.

FOGUET, G. (1993). *Memòria de la intervenció arqueològica a la Rambla Vella 29, (Tarragona, Tarragonès)*, memòria inèdita dipositada als SSTT de Cultura de la Generalitat.

GEBELLÍ, P.; PIÑOL, LL. (1997). "Intervencions arqueològiques a la Part Alta de Tarragona", *Tribuna d'Arqueologia 1996-1997*, p. 99-116.

LUIK, M. (2002). "Kunsthandwerkliche produktion im römischen Trier (Abb.1)", a *Les artisans dans la Ville Antique*, Lyon, p. 139-149.

LÓPEZ VILAR, J.; MESAS, I.; OTIÑA, P. (2007). "Notes sobre la presència d'algunes produccions locals i importades de vernís roig en la Tàrraco Julio-clàudia", a *Les imitacions de vaixella fina importada a la Hispània citerior (segles I aC.-I dC.)*, Documenta 6, Tarragona, p. 119-132.

LÓPEZ VILAR, J.; PIÑOL, LL. (2008). *Terracotes arquitectòniques romanes. Les troballes de la plaça de la Font*, Hic et Nunc, 4, Tarragona.

MEYLAN, M. F. (2002). "Aventicum, les artisans dans la ville", a *Les artisans dans la Ville Antique*, Lyon, p. 113-119.

PATTERSON, H.; BOUSQUET, A.; DI GIUSEPPE, H.; FELICI, F.; FONTANA, S.; WITCHER, R.; ZAMPINI, S. (2003). "Le produzioni ceramiche nella media valle del Tevere tra l'età repubblicana e tardoantica", a *Rei Cretariae Romanae Favtorvm*, 38 (Abingdon), p. 161-170.

TARRATS, F. (1996). "Tàrraco, topografía urbana y arqueología de los vertederos", a *Sordes Urbis: la eliminación de residuos en la ciudad romana*, Roma, p. 129-137.

TREMOLEDA, J. (2008). "Les instal·lacions productives d'àmfores Tarraconenses", a *La producció i el comerç de les àmfores de la província Hispania Tarraconensis*, Monografies, 8, Barcelona, p. 113-150.

TSIOLIS, V. G. (1997). "Las restricciones de la producción tegularia en la Lex Ursonensis", *Studa Histórica, Historia Antigua*, 15, p. 119-136.

CERTAMINA EN EL CIRCO DE *TARRACO* COMO ESPECTÁCULOS PROVINCIALES

Jesus Carruesco, *Universitat Rovira i Virgili, Institut Català d'Arqueologia Clàssica*
Joaquín Ruiz de Arbulo, *Universitat Rovira i Virgili, Institut Català d'Arqueologia Clàssica*

El circo de *Tarraco* fue construido en época de los emperadores flavios en el interior del espacio urbano de la colonia formando parte de un gran complejo arquitectónico y urbanístico que denominamos "foro provincial" (Mar 2003; Ruiz de Arbulo 2007). Se trata de una enorme construcción arquitectónica realizada enteramente en sillería, con cimientos y bóvedas de *opus caementicium*, levantada en la parte superior de la colina costera en que se asentaba la ciudad. Constaba de tres recintos diferenciados: una plaza superior, área sacra o recinto de culto que rodeaba y enmarcaba un templo axial de orden gigante realizado en mármol de Carrara, sin duda el templo que los tarraconenses levantaron a Augusto con motivo de su deificación en el año 14 dC. (Mar, Ruiz de Arbulo, Vivó, Beltrán 2012); seguía una enorme plaza inferior, limitada por un porticado perimetral levantado sobre un podio y rodeado a su vez por larguísimos criptopórticos traseros con varios pisos de altura; y en último lugar cerraba el conjunto este circo situado en posición transversal cuya fachada meridional coincidía con la travesía urbana de la vía Augusta, sirviendo de articulación entre el tejido urbano de la ciudad y las dos plazas superiores (Mar, Ruiz de Arbulo, Vivó, Beltrán-Caballero, Gris 2015).

Este enorme conjunto arquitectónico fue concebido como una superposición de diferentes terrazas con disposición axial, en la tradición de los grandes santuarios helenísticos e ítalo-republicanos. Se trató de una obra gigantesca, hábilmente encajada por su arquitecto en el espacio urbano disponible, con rebajes de la roca en la plaza superior, enormes aportes de tierra para conseguir la extensa superficie plana de la gran plaza inferior (sus dimensiones de 320 x 175 m la convierten en una de las más grandes de todo el mundo romano) y un uso sin límite de mármoles imperiales. El circo de *Tarraco* ocupó la última de las tres terrazas del complejo con los arcos de su fachada meridional actuando como marco escenográfico al paso de la vía Augusta atravesando la ciudad. Un viajero procedente de *Barcino* (y Roma) entraría en *Tarraco* por una *porta romana* geminada y atravesaría toda la ciudad hasta la puerta del río teniendo a su derecha a lo largo de 325 m de longitud la imagen monumental de la fachada del circo, con 58 arcos de sillería de 7 m de altura separados por falsas pilastras y comunicados con un sistema de bóvedas transversales que sostenían el graderío meridional.

Al levantar el circo, el genial arquitecto supo resolver al mismo tiempo la separación del gran recinto provincial de la trama urbana de la ciudad y también la definición de los ejes de su conexión. La primera de las bóvedas del circo, junto a la puerta de la muralla, era en realidad una *via tecta* que permitía atravesar el circo por debajo de su cabecera, conectando con la gran puerta central de salida de la pista y la base de la torre del Pretorio, para desde allí acceder al recinto provincial (Mar, Ruiz de Arbulo 2001; Ruiz de Arbulo 2009; Mar, Ruiz de Arbulo, Vivó, Beltrán-Caballero, Gris 2015).

Este circo provincial de *Tarraco* era francamente pequeño. Las dimensiones totales de su pista eran 305,2 m de longitud por 67,43 m de anchura en su parte central y de 81,83 m delante de los *carceres*. En comparación, las dimensiones totales de la pista en el Circo Máximo eran de 580 m de longitud y 79 m de anchura; en Mérida la pista mide 403 x 96 m, en Toledo 408 x 86 m, en Cartago 496 x 77 m y en *Leptis Magna* 450 x 70 m, por citar solo algunos edificios circenses bien conservados. Una pista de circo que permitiera carreras de 12 cuadrigas debía medir aproximadamente en torno a los 400/500 m de longitud por 70/80 m de anchura con un *euripus* o barrera central en torno a los 250/300 m de longitud y teniendo la *meta secunda* separada 150 o 200 m de los *carceres* de salida. Todo muy lejos de las dimensiones observadas en el circo de *Tarraco*.

Las razones de este tamaño tan ajustado resultan evidentes si observamos la planta del conjunto arquitectónico del foro provincial: el arquitecto tuvo que encajar el edificio circense de forma exacta entre los paramentos de muralla existentes a uno y otro lado de la colina tarraconense. La relación arquitectónica y funcional del circo tarraconense con las terrazas superiores del foro provincial le concedió un carácter urbanístico singular. Sus gradas se desplegaban a los pies del conjunto formado por el recinto de culto imperial y la plaza de representación actuando

como edificio de espectáculos ligados al mismo. Una escalera monumental descendía desde el templo provincial en la terraza superior, atravesaba la gran plaza de representación y comunicaba mediante una nueva escalera en hemiciclo con la plataforma superior y la tribuna principal del circo. Idéntica función cumplía en *Ancyra*, capital de la *Galatia*, el *hippódromos* citado en la inscripción OGIS 533 recordando que en torno al año 25 dC. *Pylaimenes*, hijo del último rey gálata *Amintas*, como nuevo sacerdote del culto imperial, cedió los terrenos para construir el templo de culto imperial (*Sebasteion*), el "sitio de la fiesta" (*panegyris*) y el hipódromo.

El principal paralelo para una relación urbanística axial entre un templo y un circo nos la ofrece el Palatino en la propia Roma. El templo dedicado a Apolo Accíaco, inmediato a la residencia de Augusto, dominaba el Circo Máximo con el que estaba conectado mediante el pórtico de las Danaides, una gran *porticus* panorámica (Mar 2005; Carandini, Bruno 2008). En el caso de *Tarraco*, como sucedía en los ejemplos anteriormente citados, encontramos una solución compositiva de gran trascendencia iconográfica. La relación de dominio del templo provincial de culto imperial respecto a la posición de los graderíos expresaba simbólicamente la relación funcional que se materializaba en la unión entre el templo, la vía procesional y el edificio de espectáculos o, lo que es lo mismo, el recinto de culto imperial, la plaza de representación y el circo.

La interpretación social de este enorme recinto pudo realizarse a través de los *tituli* de numerosos postamentos estatuarios encajados en los muros de las casas de la ciudad medieval y moderna o aparecidos durante obras de reforma. Géza Alföldy, al estudiar las inscripciones romanas de *Tarraco* (RIT revisadas y actualizadas en *CIL* II^2, 14, 2, 3 y 4), documentó que en la plaza superior en torno a la catedral aparecen básicamente epígrafes dedicados a los *divi*, los emperadores divinizados y sus círculos familiares mientras que en la gran plaza inferior se concentran epígrafes dedicados a los *flamines* provinciales ofrendados por el *concilium provinciae Hispaniae citerioris* (abreviado en los epigrafes *concilium pHc* o simplemente *pHc*). En *Tarraco* el *concilium pHc* aparece ofrendando estatuas a los *divi* y las *divae*, es decir, los emperadores y emperatrices divinizados, también al emperador reinante y su entorno familiar, *flamines* y *flaminicae* provinciales, personajes destacados en la administración provincial, patronos de la provincia, miembros del *concilium* por méritos específicos, por ejemplo al encabezar delegaciones y embajadas ante el emperador, o dando el permiso para la colocación de estatuas honoríficas a terceros por parte de otros dedicantes, normalmente ciudades provinciales.

Como su nombre indica, el *concilium pHc* era una asamblea de delegados de las colonias y municipios de toda la provincia, que una vez al año se reunían en *Tarraco* para participar en las ceremonias anuales del culto imperial y elegir el *flamen* anual del culto. Era éste un tipo de reunión que se extendía a la práctica totalidad de las provincias occidentales y africanas (senatoriales o imperiales) con desarrollos específicos ampliamente estudiados por Duncan Fishwick (1987-2005). El fragmento conservado de la *lex de flamonio prouinciae narbonensis* (CIL XII 6038 = ILS 6964) resulta explícito al describir el acontecimiento que significaba cada año la elección del *flamen provinciae*, los derechos inherentes a su mandato extensibles a su mujer como *flaminica*, entre ellos el relativo a recibir una estatua en el recinto provincial al acabar su mandato anual, el control sobre los dineros públicos destinados a las ceremonias anuales y a la posibilidad de destinar el sobrante para la dedicatoria de estatuas icónicas del emperador.

Y estas evidencias, arquitectónica y epigráfica, nos obligan ahora a razonar qué tipo de espectáculos se celebraban en el circo tarraconense. Un recinto provincial dedicado al culto imperial ha de ser valorado reconociendo la importancia que en los festivales de culto imperial tuvieron los *certamina* de tipo griego y sobre todo la predilección que por ellos tuvieron emperadores como Nerón y sobre todo Domiciano, durante cuyo mandato fue inaugurado este gran conjunto arquitectónico tarraconense.

En el origen de todo estuvo *Actium*. Octaviano, vencedor sobre Marco Antonio y Cleopatra en aquella gran batalla naval del año 31 aC., quiso conmemorar su victoria fundando la nueva ciudad de *Nicópolis* ("ciudad de la Victoria") e instituyendo en la misma unos *certamina Graeca* que pasaron a celebrarse regularmente cada cuatro años (cinco según el cómputo inclusivo de los antiguos) con el nombre de *Aktia* (Suetonio, *Aug*., 18). Conforme pasaron los años de su mandato como nuevo emperador, las distintas ciudades provinciales buscaron de una u otra formas rendirle honores, con dedicatorias de altares y templos, reformas en los calendarios y también, recuerda Suetonio (*Aug*., 59), "organizando juegos quinquenales casi en cada pueblo". Los más famosos entre estos certámenes de tipo griego fueron sin duda los *Sebastá* instaurados en el año 2 dC. en la ciudad de *Neápolis* (Nápoles). También importantes fueron los *Eusebeia* de Pozzuoli, fundados por Antonino Pío, y tenemos noticias de competiciones similares en numerosos lugares de Italia y Sicilia (Spawforth 2007).

Los intentos de Calígula y Claudio por introducir estos *certamina Graeca* en la propia Roma

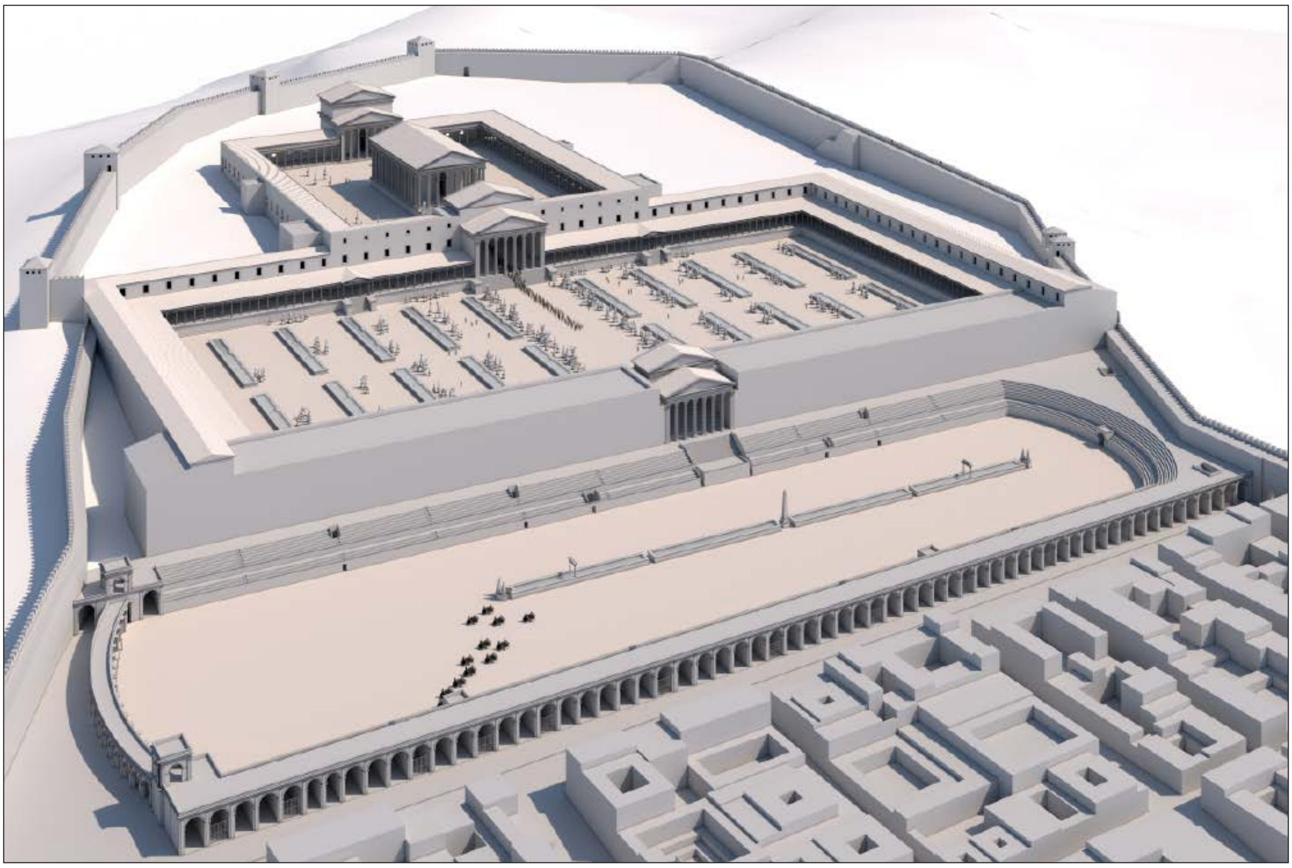


Figura 1. Restitución del conjunto arquitectónico del foro provincial tarraconense organizado en torno al templo de Augusto después de su ampliación y monumentalización en época de los flavios incluyendo un circo anexo para la celebración de *ludi* y *certamina*. Restitución: SETOPANT, R. Mar y F. Gris.

tuvieron poco éxito. En el 60 dC., Nerón instituyó oficialmente en Roma unos juegos quinquenales con su nombre –*Neronia*–, dirigiendo igualmente la construcción de un gran gimnasio, pero su muerte y la guerra civil consecuente impidieron su consolidación. Finalmente, en el año 86 dC. Domiciano instauró en Roma el Certamen de Júpiter Capitolino (*Agon Capitolino Iovi*) celebrado cada cuatro años; una competición poética, musical, teatral, gimnástica y ecuestre. Para su celebración se construyeron en el Campo de Marte un odeón y un estadio (*Stadium Domitiani*, hoy Piazza Navona).

Las Capitolias de Domiciano, como anteriormente las Accias y las *Sebastá*, se consolidaron e integraron en el circuito de los grandes juegos panhelénicos, tal como atestiguan numerosos catálogos de victorias, incluso en la misma Olimpia. Pero también constituyeron un modelo imitado en las provincias occidentales. En un estudio monográfico sobre la *Gallia Narbonensis*, M. Letizia CALDELLI (1997) documenta la existencia de estos juegos a la griega en Marsella, Vienne y Nimes, y presenta indicios que permiten conjeturar su existencia en otros centros de la provincia, como Arles, Vaison-la-Romaine o Fréjus. En los casos de Nimes y Marsella, una rica documentación epigráfica, en griego y en latín, nos da preciosos detalles de su estructura y organización, como la importancia de las composiciones musicales en Marsella o la involucración de las élites locales, a través de la figura del *agonothétes* como máximo responsable y mediante una comisión específica, la *sýnodos thymelikè*, encargada de la organización y financiación del *agôn*. Caldelli sitúa la proliferación de este tipo de competiciones en la Narbonense en época de Domiciano (aunque en el caso de Marsella, ciudad griega, existían ya antes, al menos en época de Augusto). Asimismo, ve en este fenómeno una iniciativa del propio emperador, como parece demostrar el caso de Vienne, en que la abolición de estos juegos, que eran vistos con desaprobación en el contexto local, debe ser consultada y aprobada por el *consilium principis* (Plin. *Ep.* IV, 22). Sea como fuere, un elemento destacable es la estrecha relación de estos certámenes con el culto imperial. Así, por ejemplo, en el caso de Nimes la sede de la *sýnodos thymelikè* era el *Augusteum* de dicha ciudad, mientras que una inscripción revela que al menos en una ocasión la *agonothesía* fue desempeñada por un *flamen Romae et Augusti* (GHIRON-BISTAGNE 1992, CALDELLI 1997).

Al norte de la Narbonense conocemos la existencia de estos juegos al menos en un caso, *Lugdunum*. Al sur, el candidato obvio es *Tarraco* y, si bien en el estado actual de nuestros conocimientos no podemos incluirlo entre los casos documentados con certeza, la acumulación de un buen número de los indicios enumerados por Caldelli permiten postular la existencia de estos juegos también en la capital de la Tarraconense, como por otra parte cabría esperar.

En primer lugar, una inscripción tarraconense (CIL 02, 4136 = AE 1974, 415 = RIT 159 = *CIL* II^2, 1008 = CEBALLOS 2004, núm. 59) menciona un *agonotheta*, lo que sería un testimonio definitivo si pudiéramos asegurar que se trata de una magistratura local:

--- / [---praef(ecto)] / cohort(is) · I Breucor(um) / trib(uno) · mil(itum) · proc(uratori) / divi · Titi · Alexan / driae · agonothetae / certaminis · penta / {h}eterici · bis / ex · testamento / Domestici · lib(erti) / heredes / C(aius) · Caecilius · Fronto et / M(arcus) · Flavius · Veranus

Se trata de una inscripción hoy desaparecida, que estuvo en la colección renacentista del arzobispo Antonio Agustín, en la que de un personaje de rango ecuestre del que no se ha preservado el nombre se recuerda entre sus cargos el de *agonotheta* de un certámen pentaetérico, es decir cuadrienal, que desempeñó por dos veces. El nombre griego de la magistratura y la denominación "pentaetérico" no dejan lugar a dudas sobre el tipo de certámenes a que el texto se refiere. Más incierto es el lugar de su celebración, y por tanto del desempeño de la magistratura. La referencia a Alejandría ha hecho pensar en la capital de Egipto, una gran metrópolis griega donde la celebración de *agônes* era algo natural. Sin embargo, la disposición de las palabras no deja lugar a dudas sobre el hecho de que *Alexandriae* se refiere exclusivamente al cargo anterior, el de procurador del divino Tito en la provincia de Egipto. Si bien no puede excluirse, evidentemente, que también la *agonothesia* se desarrollase en Alejandría, a falta de una precisión local específica, desde el punto de vista de los lectores de la inscripción parece más plausible suponer una referencia al lugar donde esta se encontraba. Un paralelo cercano, geográfica y cronológicamente, lo ofrece en los siglos I o II dC. una inscripción de Nimes (AE 1969-1970 376 = AE 1992 1216 = CALDELLI 1997, N7), en la que *C. Sergius Respectus* es recordado, inmediatamente después de su cargo como *flamen Romae et Augusti*, como *agonotheta* (con una referencia ulterior a un *agon*, desgraciadamente en una parte mal conservada del texto):

D(is) M(anibus) / C(aio) Sergio Vol(tinia) Respect(o), / fl[am(ini)] Rom(ae) [e]t August(i), / a[go]nothetae IIIIuir(o) / iu[r(e) dic(undo)], pontif(ici), praef(ecto) / u[igilu]m et armorum, / [--- ?curator]i

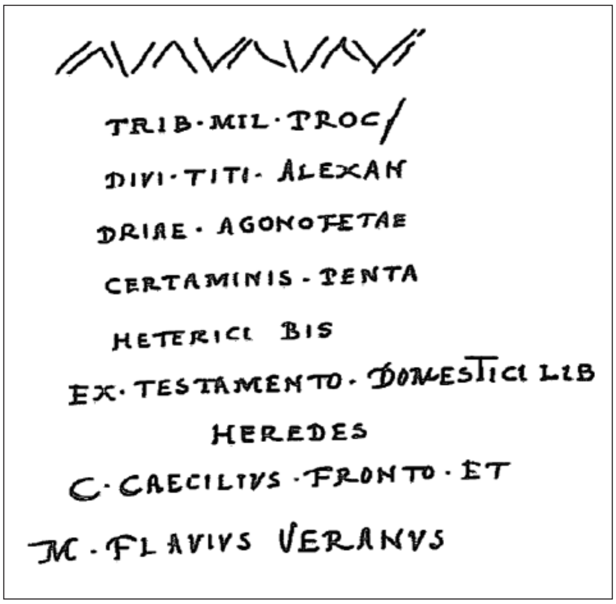


Figura 2. Transcripción del texto de un postamento honorífico tarraconense (hoy perdido) que perteneció a la colección del arzobispo Antonio Agustín. Está dedicado a un personaje de orden ecuestre, de época de los flavios, que ostentó el cargo de *agonotheta* de un certámen pentaetérico, es decir cuadrienal, y que desempeñó por dos veces.

agonis / [---]i item decur(ioni) / or[nam(entario) Ca]bal(lione) gratuito / [---]cus lib(ertus) / [et pro]c(urator) mausolaeum / [patro]no optimo et s(ibi) u(iuus) f(ecit).

Aquí, la ausencia de precisión geográfica no ha comportado la sospecha de una alusión a unos juegos fuera de Nimes (los de Roma, por ejemplo), por el hecho de que la existencia de un *agon* local está bien documentada. El paralelo con la inscripción de *Tarraco*, donde esto no es así, debería contribuir a proponer una interpretación similar también para este documento.

En la misma dirección apunta otra fuente textual, que corresponde a otro de los testimonios elencados por Caldelli como indicios de la presencia de *agônes* en un determinado lugar, a saber, la existencia de iconografía alusiva a este tipo de competiciones. El ejemplo de Vienne (CALDELLI V 2) es ilustrativo, pues el ciclo de escenas agonísticas representado en un mosaico, probablemente perteneciente a una *domus* privada) apunta a la organización efectiva de dichos juegos, que aquí está asegurada por otras fuentes. En *Tarraco*, un caso similar es un conjunto de pinturas parietales, que decoraban una estancia de la *villa* de Els Munts. Se trata de una magnífica representación de perspectivas arquitectónicas en *trompe-l'oeil*, que al menos en dos puntos abren el espacio de la sala hacia profundos pórticos, ante los cuales se presentan en primer plano, como si ocupasen el espacio interior de la habitación, dos pe-

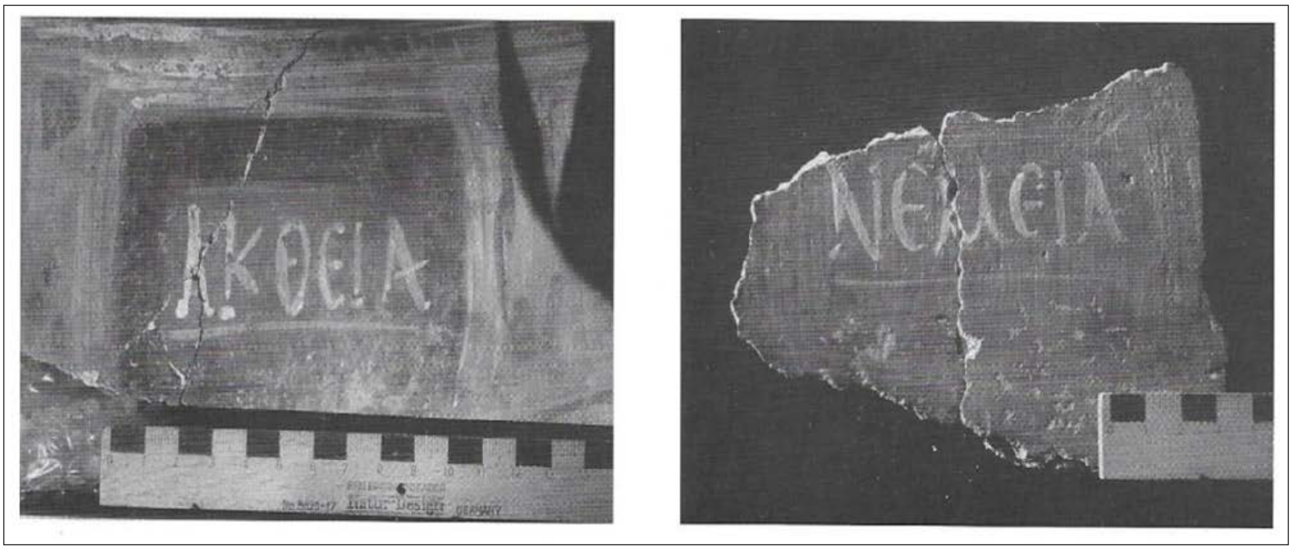


Figura 3. Fragmentos de pinturas murales de la villa de Els Munts (Altafulla) con alusiones a dos de los grandes juegos panhelénicos, las Actias y las Nemeas. Fotos: G. Alföldy.

destales sobre los cuales se asientan unas estructuras circulares con sendas inscripciones en griego, que deben leerse (como ha demostrado Kritzas) del siguiente modo: *AKΘEIA* y *NEMEIA* (Alföldy 2011 nº 16-17; Kritzas 2012; *IRAT* 35). Se trata de alusiones a dos de los grandes juegos panhelénicos, las Accias y las Nemeas, y la interpretación no puede ser otra que la de un ciclo de *agônes*, conocido en griego como *períodos*, que tenemos muy bien documentados en catálogos de victorias agonísticas (atléticas, ecuestres o musicales), en los que Accias y Nemeas aparecen frecuentemente junto con las Olimpíadas y las Istmias, también panhelénicas, y otras numerosas competiciones de ámbito más o menos amplio, como los juegos de Atenas (las Panateneas), de Esmirna, Éfeso, las *Sebastá* de Nápoles, las Capitolias de Roma e incluso el *agôn* de Massalia. Por citar ahora tan solo algunos ejemplos epigráficos significativos recordemos *Olympia* V 237 (Olimpíadas, Capitolias, Accias, Nemeas, Istmias, Pitias, Panateneas, Esmirna, Pérgamo, Barbíleas de Éfeso, Adrianeas, Olimpias de Éfeso); V 231 cara b (*períodos*: Olimpíadas, Nemeas, Accias, Hereas); *Delfos ID* 1: 547 (Roma, Nápoles, Accias, Nemeas, Argos, Istmias, Pitias, Olimpias, etc.); y Caldelli M3 (Nemeas, Argos, Capitolias, Pitias, Panateneas, Pérgamo, Éfeso, Esmirna, Creta, Massalia).

En la villa de Els Munts cabe interpretar este ciclo en el espacio de una residencia privada como una expresión del interés especial del propietario –sin duda un miembro muy destacado de la élite local– en el mundo de los *agônes*, tanto si está celebrando sus propias victorias en los certámenes más prestigiosos como si alude a otro tipo de implicación personal, sea como organizador (en cualidad de agonoteta, por ejemplo), sea como simple aficionado. En cualquier caso, como en el ejemplo antes mencionado de Vienne, la presencia de este ciclo pictórico con alusiones indudables a los *agônes* apunta de nuevo a la alta probabilidad de la existencia real de este tipo de competiciones en el contexto local. El uso de la lengua griega, que se puede poner en relación con la rica documentación epigráfica de contenido agonístico de la Narbonense (y no sólo en *Massilia*, sino también en *Nemausus*), no hace sino aumentar dicha probabilidad, tanto más cuanto la presencia de una impronta helénica muy significativa en *Tarraco* está bien documentada, como apuntaba en un artículo reciente Alföldy (2011), que observa la presencia en la ciudad de antropónimos no sólo griegos, sino propios de grandes nombres de la cultura helénica, como Tucídides (nº 2), Teseo (nº 7) o Demóstenes (nº 24). La celebración de *agônes* griegos en este contexto cultural se presenta pues del todo natural, máxime con los ricos paralelos que ofrece la vecina provincia gala.

Llegados a este punto, algunas de las peculiaridades del circo de *Tarraco* que apuntábamos en la primera parte de este artículo pueden aducirse como indicios suplementarios y a su vez ser iluminados por la hipótesis de la celebración de *agônes*. Así, por ejemplo, la estrecha articulación del espectáculo celebrado en el circo de *Tarraco* con el culto imperial –como hemos visto una de las particularidades más destacable del conjunto monumental de la ciudad alta– se corresponde bien con las características de los *agônes* griegos, como se evidencia especialmente en los certámenes de la Narbonense, y lo mismo se podría decir de las dimensiones reducidas del circo tarraconense, que lo harían especialmente adecuado para un doble uso como escenario de certámenes a la griega.

Los espacios propios de estos certámenes son el estadio, el hipódromo y el odeón. En algunas ciudades de la parte occidental del Imperio se llegaron a erigir específicamente estos edificios (como el estadio de Domiciano en Roma o el odeón documentado en Vienne), pero en otras se utilizaron el teatro o el circo, que desempeñaban así una doble función. Este podría haber sido el caso de *Tarraco*, si tenemos en cuenta la fecha domicianea del circo, así como la profunda renovación en esta misma época del teatro augusteo (Mar, Ruiz de Arbulo, Vivó, Beltran, Gris 2015). Si es correcta nuestra lectura de la inscripción del *agonotheta*, de una fecha similar, esta podría incluso conmemorar la organización de los primeros *agônes* celebrados en la ciudad. A falta de un testimonio explícito e indiscutible en el estado actual de nuestra documentación, la acumulación de elementos que apuntan a la celebración de juegos a la griega en la capital de la tarraconense permite suponer con un alto grado de probabilidad la existencia de dicha realidad como un factor importante en la configuración de la estructura urbanística y la vida cívica de *Tarraco*.

BIBLIOGRAFÍA

Alföldy, G. (2011). "Griechische Inschriften und griechische Kultur in Tarraco", *ZPE*, 178, p. 87-125.

Caldelli, L. M. (1997). *Gli agoni alla greca nelle regioni occidentali dell'Impero. La Gallia Narbonensis*, Roma.

Carandini, A.; Bruno, D. (2008). *La casa di Augusto dai Lupercalia al Natale*, Roma.

Ceballos, A. (2004). *Los espectáculos en la Hispania romana: la documentación epigráfica*, Cuadernos Emeritenses, 26, Mérida.

CIL II^2, 14, 2 = Alföldy, G. (2011). *Pars XIV Conventus Tarraconensis. Fasciculus Secundus. Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco*, Berlín / Nueva York.

CIL II^2, 14, 3 = Alföldy, G. (2012). *Pars XIV Conventus Tarraconensis. Fasciculus Tertius. Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco*, Berlín / Nueva York.

Dupré, X.; Massó, J.; Palanques, Ll.; Verduchi, P. (1988). *El circ romà de Tarragona, I. Les Voltes de Sant Ermenegild*, Excavacions Arqueològiques a Catalunya, 8, Barcelona.

Fishwick, D. (2005). *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire (ICLW)*, Leiden, i, 1987; ii, 1, 1991; ii, 2, 1992; iii, 1-2, 2002, iii, 3, 2004; iii, 4, 2005.

Ghiron-Bistagne, P. (1992). "Les concours grecs en Occident, et notamment à Nîmes", en Landes, C.; Kramerovskis, V. (ed.): *Spectacula II: Le théâtre grec et ses spectacles*, Lattes, p. 223-232.

IRAT = Gorostidi, D. (2010). *Ager Tarraconensis 3. Les inscripcions romanes*, Documenta, 16, Tarragona.

Kritzas, C. (2012). "A Greek Inscription from Tarraco (CIL II²/14,2 G16)", *ZPE*, 181, p. 88-90.

Mar, R. (ed.) (2003). *Els monuments provincials de Tàrraco. Noves aportacions al seu coneixement*, Documents d'Arqueologia Clàssica, 1, Tarragona.

Mar, R. (2005). *El Palatí. La formación dels palaus imperials a Roma*, Documenta, 3, Tarragona.

Mar, R.; Ruiz de Arbulo, J.; Vivó, D.; Beltrán-Caballero, J. A. (2012). *Tarraco. Arquitectura y urbanismo de una capital provincial romana. Vol. 1: De la Tarragona ibérica a la construcción del templo de Augusto*, Documents d'Arqueologia Clàssica, 5, Tarragona.

Mar, R.; Ruiz de Arbulo, J.; Vivó, D.; Beltrán-Caballero, J. A., Gris, F. (2015). *Tarraco. Arquitectura y urbanismo de una capital provincial romana. Vol. 2: La ciudad imperial*, Documents d'Arqueologia Clàssica, 6, Tarragona.

OGIS = *Orientis Graeci Inscriptiones Selectae*.

RIT = Alföldy, G. (1975). *Die römischen Inschriften von Tarraco*, Madrider Forschungen, 10, Berlín.

Ruiz de Arbulo, J. (2009). "Viviendo en un circo romano. Arqueología urbana en el centro histórico de Tarragona", en *Ciudad sobre ciudad. Interferencias entre pasado y presente urbano en Europa* (Salamanca, 2008), Valladolid, p. 411-443.

Ruiz de Arbulo, J. (2007). "Bauliche Inszenierung und literarische Stilisierung: das Provinzialforum von Tarraco", en Panzram, S. (dir. y ed.), *Städte im Wandel. Bauliche Inszenierung und literarische Stilisierung lokaler Eliten auf der Iberischen Halbinsel* (Hamburgo 2005), Munster, p. 149-212. [Traducción castellana: Ruiz de Arbulo, J. (2007). "Nuevas cuestiones en torno al foro provincial de Tarraco", *Butlletí Arqueologic*, 29, p. 5-67].

Ruiz de Arbulo, J.; Mar, R. (2001). "El circo de Tarraco. Un monumento provincial", en Nogales, T.; Sánchez Palencia, J. (coord.). *El circo en la Hispania romana* (Mérida, 2001), Madrid, p. 141-154.

Spawforth, T. (2007). "Kapitoleia Olympia: Roman Emperors and Greek Agones", en Hornblower, S.; Morgan, C. (ed.): *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals*, Oxford, p. 377-390.

ESTRATÈGIES DIDÀCTIQUES PER AL CONEIXEMENT DEL CIRC DE TÀRRACO

Núria Montardit Bofarull, *Camp d'Aprenentatge de la ciutat de Tarragona (CdA)*
Marta Panadès Manresa, *Camp d'Aprenentatge de la ciutat de Tarragona (CdA)*
Jordi Tortosa Giménez, *Camp d'Aprenentatge de la ciutat de Tarragona (CdA)*
Montse Veses Ferrer, *Camp d'Aprenentatge de la ciutat de Tarragona (CdA)*

El CdA de la ciutat de Tarragona, com a Servei Educatiu del Departament d'Ensenyament, porta 35 anys dedicat al disseny, la innovació i l'experimentació de materials didàctics sobre les restes històriques de la nostra ciutat. En aquest context, ens hem ocupat de la seva divulgació, dirigida al públic escolar (dels 6 als 20 anys), el qual estudia dins del seu currículum la història del territori i concretament del món antic. La nostra tasca –consistent en l'elaboració de materials escrits i objectuals, que ens serveixen com a guió i desenvolupament de les activitats– es veu reforçada per unes estratègies i metodologies, destinades a la comprensió i al coneixement de les visites als monuments.

L'estudi de la història en infants i preadolescents els ha de permetre comprendre els fets humans del passat, apreciar quins eren els seus problemes i com s'han modificat en el transcurs del temps i percebre com es vivia i s'actuava en època romana. Però cal també esbrinar no quins van ser els fets, sinó per què van ser i com van ser. Per a aquestes franges d'edat resulta especialment adequat delimitar un petit segment retrospectiu, centrant-nos en un període i un lloc en particular, que els faciliti una dimensió posterior: la de les arrels i l'herència compartida.

Per tant, el treball sobre l'entorn local de l'alumnat esdevé un punt de partida en la recerca de preguntes i respostes sobre allò que els envolta. L'observació es converteix en un punt clau en aquest exercici de la lectura d'un paisatge urbà o d'una obra d'art. Són eines indispensables per donar satisfacció als dubtes plantejats, a fi que puguin reflexionar sobre: Què hi ha d'especial en aquest circ? I l'edifici ens parla del passat? Caldrà, però, que l'estudi del patrimoni més proper se situï en un context nacional i internacional per aconseguir, a poc a poc, la idea de la magnitud del passat.

El circ de Tàrraco constitueix un dels edificis romans que desperten més atenció per a l'alumnat i el professorat, per a descobrir l'antiga *urbs*. L'esforç intel·lectual que suposa entendre les restes, contextualitzar-les, captar-ne els espais, reconstruir-les mentalment i copsar els recorreguts realitzats, és notable per a un adult i encara molt més per a un infant o adolescent.

El nostre servei educatiu compta amb un total de 77 activitats, 55 de les quals són de temàtica romana. De manera directa o tangencial treballem el circ en les activitats i nivells següents.

1. ACTIVITATS PREPARATÒRIES O GENERALS

Abans de la visita és convenient estudiar les ciutats romanes, per tal de tenir unes idees prèvies pertinents. Els alumnes han d'entendre, conèixer i identificar els principals edificis que les configuraven, per poder comprendre'n la importància, la forma i la funcionalitat. Dins d'aquesta tipologia comptem amb:

1.1. ELS PETITS NENS I NENES ROMANS DE TÀRRACO

Vam desenvolupar aquesta proposta didàctica per als més petits (de 6 i 7 anys), a partir de dues aules de reconstrucció històrica situades al CdA i un conte. *L'enigma de la Medusa* els explica, mitjançant un llibre gegant, el relat de dos nens que viatgen al passat i coneixen els 7 principals monuments de la ciutat, entre els quals se situa, lògicament, el circ. Una de les làmines il·lustrades per l'Hugo Prades mostra l'edifici en ple funcionament. Els infants visualitzen de manera senzilla algunes de les seves parts bàsiques. Han de descobrir-hi un anacronisme, la terrible Medusa i una de les pistes que els ajuda a resoldre l'enigma. Aquestes estratègies incentiven l'observació, en haver-se de fixar en els detalls i en els elements més característics de la imatge.

1.2. LA CIUTAT ROMANA DE TÀRRACO

Per als estudiants més grans, proposem el quadern *Les ciutats en el món romà*, el qual els prepara per a la visita, en treballar:

- Com eren les ciutats romanes: estudiar-ne l'urbanisme, els rituals fundacionals i el sistema constructiu.

- La identificació i la classificació dels principals edificis, amb la interrelació d'uns textos i uns dibuixos.
- La comparació de les il·lustracions de diferents ciutats romanes, per tal de localitzar-hi les infraestructures i els edificis, identificar-les i extreure conclusions.

1.3. EL TRENCACLOSQUES DE LES CIUTATS ROMANES

Gràcies a l'ús i el muntatge d'una maqueta, els alumnes han d'identificar cadascuna de les peces, a partir de les fitxes explicatives dels diferents edificis (a dos nivells conceptuals), que inclouen un codi classificatori, la imatge de la peça, l'explicació i una il·lustració explicativa de la seva funcionalitat. També compten amb unes pautes que els fan representar els rituals, i els donen les pistes de com iniciar-ne la construcció que hauran de formar a partir de les peces disponibles. Poden tocar, comparar i observar la fitxa del circ. Han de triar-ne la localització intra o extramurs, segons la disposició urbanística escollida. Un cop tenim les diferents ciutats muntades per grups, cada equip explica la seva solució a la resta dels companys/es, per comparar-les i analitzar-les.

1.4. ROMA EN MINIATURA

La Sra. Conxita Collellmir va tenir la gentilesa de regalar al CdA una quarantena de maquetes elaborades pels seus alumnes al llarg de la seva vida professional. Es treballen cinc àrees temàtiques, una de les quals correspon als espectacles públics. Un quadern els marca les estratègies d'anàlisi de les dues peces del circ de Tàrraco de què disposem. Els permet de distingir-los de la resta, visualitzar-ne la forma i respondre les qüestions plantejades.

1.5. LA MAQUETA DE TÀRRACO

La seva visualització és un recurs innegable per a la comprensió de la ciutat romana del segle II, tingui l'edat que tingui l'observador. Ajuden a fer-se càrrec de les diferents parts de la ciutat, el relleu, la disposició, la localització d'on es troben els principals edificis, el recorregut, les visites que es faran, les infraestructures i, sobretot, contextualitzaran les restes que veuran, ubicant-les en l'entorn.

2. ACTIVITATS ESPECÍFIQUES

2.1. EL CIRC DE TÀRRACO

Un cop els alumnes compten amb les idees prèvies pertinents fan la visita al circ. En el nostre treball diari ens adonem de les dificultats que mostren en la captació dels espais, la ubicació de les seccions i l'abstracció necessàries per a una interpretació correcta. Tot i que l'edifici disposa de rètols explicatius il·lustrats, útils per a visites individuals d'adults, hem d'usar els pocs recursos situats al lloc, juntament amb els propis del CdA.

Així, utilitzem diferents estratègies que ens ajuden a apropar als alumnes: l'edifici, la seva ubicació a la ciutat, les tècniques constructives, els materials, les parts i les funcions, els aurigues, les curses, els carros, el públic, els cavalls, els horaris... La multiplicitat temàtica ens obliga, segons l'edat dels estudiants i la seva complexitat conceptual, a emprar diferents tècniques que facilitin la comprensió i l'estimulació actitudinal.

Els alumnes s'identifiquen molt millor amb el passat, si se'ls porta a edificis que tinguin una significació històrica, que no pas limitar el seu contacte amb la història amb les pàgines d'un llibre. La imaginació i la sensibilitat, per donar vida a moments pretèrits, es promouen amb més facilitat si poden aguditzar els sentits. Les visites als monuments permeten una immersió en el món romà, la qual els incrementa la imaginació en conèixer el lloc on es van produir els fets.

La nostra funció dins de la divulgació històrica ens obliga a la utilització constant de la reconstrucció, com a recurs fonamental per a l'estudi del passat, ja que permet visualitzar com era i com funcionava la vida dels nostres ancestres. Els objectes representen els testimonis que els alumnes han d'aprofitar per profunditzar en la comprensió d'allò que va ser i de com va ser. Per tant, seran l'inici de moltes preguntes obertes que han de possibilitar un ventall de respostes, alhora que permetin una explicació raonada.

Amb aquest objectiu comptem amb la reconstrucció digital, actualment representada de forma esplèndida a través del documental de *Digivisión* (*La ingeniería romana*) i l'aplicació *in situ* d'*Imageen*. Ambdues presenten de forma molt entenedora la juxtaposició de la ciutat actual amb la romana, la qual cosa ajuda a copsar l'espai, les restes i els canvis urbans. No obstant això, topem amb dificultats en el seu ús davant dels grups. El primer s'hauria de visualitzar de manera prèvia (a causa de la durada i que no es troba disponible al circ), dificultant-ne la memorització i l'aprenentatge. El segon, en canvi, té com inconvenient (a part de petites deficiències tècniques), que cada 2 o 3 alumnes haurien de comptar amb una *tablet* amb l'aplicació descarregada per a una correcta visió. En trobar-se a l'aire lliure els reflexos n'impedeixen l'observació simultània de més persones. I cal que tota la classe ho vegi al mateix temps, per evitar les distraccions en el desenvolupament de l'activitat. Afortunadament, ara se'n pot mirar la projecció en un dels espais. Seria ideal si

se'ns permetés parar la imatge per a fer algunes explicacions ja que el documental és mut.

La gran maqueta de Tàrraco es troba allunyada d'aquest monument i sovint no és possible anar-hi prèviament, pel recorregut que s'ha de realitzar. Fa uns anys, al Pretori es trobava un model a escala de fusta de la part alta de Tàrraco que era una eina excel·lent per a treballar amb ells, ja que permetia observar el relleu i la inclinació de l'àrea, els accessos, les mides i les proporcions, les funcions i les parts. És força adequat fer una lectura simultània amb les plantes, per tal de familiaritzar-se en les vistes en 2D i interpretar-les amb les 3D.

Ens ajudem també de diferents il·lustracions, fonts secundàries, que ens mostren l'edifici amb vida, en ple espectacle, ressaltant els elements que volem treballar en cada instant, com per exemple, l'ús de les cintres per a comprendre la construcció de les voltes i les traces dels taulons. L'ús de les fonts primàries ens sembla fonamental per apropar l'època als adolescents, de tal manera que siguin capaços de llegir les obres d'art gràcies als processos i les pautes fixats. Així analitzen mosaics, escultures i textos que els condueixen al passat i els permeten apropar-se a allò que sentien, a com pensaven i a com vivien els nostres ancestres.

Durant la visita aportem alguns objectes reconstructius i simbòlics que faciliten la comprensió, la memorització i també capten l'atenció dels assistents, com una palma, una corona de llorer i una bossa amb diners (els premis), roba de 4 colors (els equips), un fuet, un mocador blanc (*mappa*), un ou i un dofí de bronze...

La simulació, l'empatia i els jocs de rol són adoptats en diferents situacions que presenten de forma estimulant la vida d'un auriga:

- Fem seure els alumnes al terra reproduint la forma allargada del circ, situant les bosses i motxilles al centre, amb la funció de *spina* (fig. 1). Un cop col·locats, repassem les parts de l'edifici parlant de les funcions i les característiques bàsiques de cadascuna: on s'asseia el públic, com s'establia la jerarquia, les mides i la capacitat que tenia, d'on es produïen les sortides, quina direcció prenien, el número de voltes que feien, on estava la *meta*...
- Triem un noi que adopta el paper d'auriga per a descriure'n el dia a dia, la formació, l'origen, la tipologia física, l'expectativa de vida, la fama, el vestuari, etc. Expliquem com eren els carros: els materials, la forma, el pes, l'estabilitat, la velocitat que aconseguien, els tipus de tir, etc.; i els cavalls: la selecció genètica, quin era el paper dels veterinaris, el preu dels millors corredors, l'alimentació, els arnesos, els estables, etc. L'important, però, és que es produeixi una identificació amb els protagonistes del passat, les seves angoixes, temors i tipus de vida. Aquest exercici propicia un desenvolupament perceptiu i unes reaccions sensibles davant les seves condicions laborals i socials.



Figura 1. Composició del grup reproduint la forma del circ, per tal de visualitzar-ne les parts, la forma i les funcions.

- A continuació, seleccionem dos voluntaris que adopten el rol dels cavalls, per simular una cursa de bigues (fig. 2). Així veuen des d'on sortien, quantes voltes donaven, com eren els comptadors, les funcions de la *spina* (els elements decoratius, religiosos i propis de l'espectacle). L'auriga agafa els cavalls i un cop l'àrbitre dóna la sortida amb el llançament al terra del mocador blanc, un esclau figura l'obertura dels *carceres* i la biga dóna una volta al circuit. Mentre els cavalls retornen al seu lloc, expliquem que la pròspera carrera professional del nostre protagonista el portarà a la conducció de quadrigues. Per tant, n'agafem uns altres quatre que adoptaran el paper d'equins. En aquest cas, però, el trajecte es realitza a càmera lenta, a fi de poder copsar la dificultat de controlar els animals en el traçat de la corba.



Figura 2. Simulació d'una cursa de bigues.

– Parlem dels equips i l'alumne/a que primer diu el color correcte, rep una peça de roba del to representatiu i se situa dret per a ser ben visible davant de tots, per facilitar-ne el record.

Creiem molt útil per als més joves el treball sensorial, de tal manera que puguin captar els sorolls o els silencis de l'espai i sentir el fragor de les curses, les olors, la temperatura, les formes i els colors. L'èxit d'una reconstrucció es troba en la capacitat dels alumnes d'imaginar, sorprendre's, reflexionar i meravellar-se de com hauria estat l'edifici. L'activitat consisteix a tapar-los els ulls amb antifaços, per tal que experimentin diferents sensacions i emocions en entrar a cegues a la volta llarga (fig. 3). L'experiència és summament enriquidora per a tots ells, expressada amb una profunda exclamació en el moment de treure's les proteccions (fig. 4).

Els alumnes d'ESO i Batxillerat compten amb dos quaderns que els permet completar esquemes, interpretar textos i imatges, ordenar seqüències, observar les restes *in situ* i extreure conclusions (fig. 5).

2.2. EL JOC DE LA TARRAGONA ROMANA

Un dels itineraris autònoms que han de dur a terme els alumnes (Itinerari II) per la part alta de Tarragona, els fa resseguir les restes externes visibles del circ. Recorren en petits grups un trajecte pautat, que els porta des de la Plaça de la Font, cap a la dels Sedassos, el Trinquet Vell, baixada de la Pescateria i el Trinquet Nou, fins retornar a la plaça. L'observació directa és fonamental per a l'anàlisi i la interpretació de les estructures a l'aire lliure o a l'interior d'algun establiment. Mitjançant l'activitat s'adonen perfectament de les mides, contextualitzen, a poc a poc, els vestigis i consideren de quina manera la història ha configurat la ciutat actual.

Aquesta seqüència didàctica compta amb uns *powerpoints* interactius que els participants han de completar i modificar, a través de les seves percepcions i la realització d'unes fotografies que hauran d'incloure, a fi d'explicar a la resta de la classe què han vist i què han treballat.

En tots els casos, els alumnes han practicat amb un glossari específic, referit a l'arquitectura urbana, els sistemes constructius i la vida quotidiana romana, centrats al voltant dels aurigues.

Emprem les següents estratègies i metodologies:

– L'observació directa i indirecta, combinades sovint amb fonts primàries i/o secundàries, resulten bàsiques per acostumar-los a mirar, analitzar, comparar i comprendre allò que tenen al davant, i explicitar dubtes, sorpreses i curiositats.
– Les interpretacions simbòliques, amb la introducció d'aspectes tècnics, estilístics i artístics.



Figura 3. Alumnes amb antifaços per tal de treballar les sensacions a la volta llarga.



Figura 4. Sorpresa en treure's els antifaços, davant l'espectacularitat de l'espai.

– L'ús de l'interès, l'atenció i la motivació en l'activitat, a través de la recerca de personatges, símbols o anacronismes.
– La lectura i la interpretació d'imatges, maquetes i plànols, perquè sigui minuciosa i comprensiva.
– L'ordenació i la classificació cronològica i processual de diferents ritmes, situacions, fets o conceptes. La utilització dels darrers, per copsar la relació dels fets amb l'espai temporal, com la durada, el canvi i la continuïtat, la successió, la simultaneïtat, l'evolució, el ritme, les pervivències; unes nocions que es comencen a captar cap als 11 anys.
– L'anàlisi i la deducció de causes i efectes, després de sospesar i interpretar les dades.
– La contextualització d'objectes, espais o monuments del passat per ubicar-los, relacionar-los i donar-los sentit.
– La vinculació dels textos amb les imatges, amb la combinació d'informació textual, visual i manipulativa, a fi d'interrelacionar diferents estructures conceptuals.

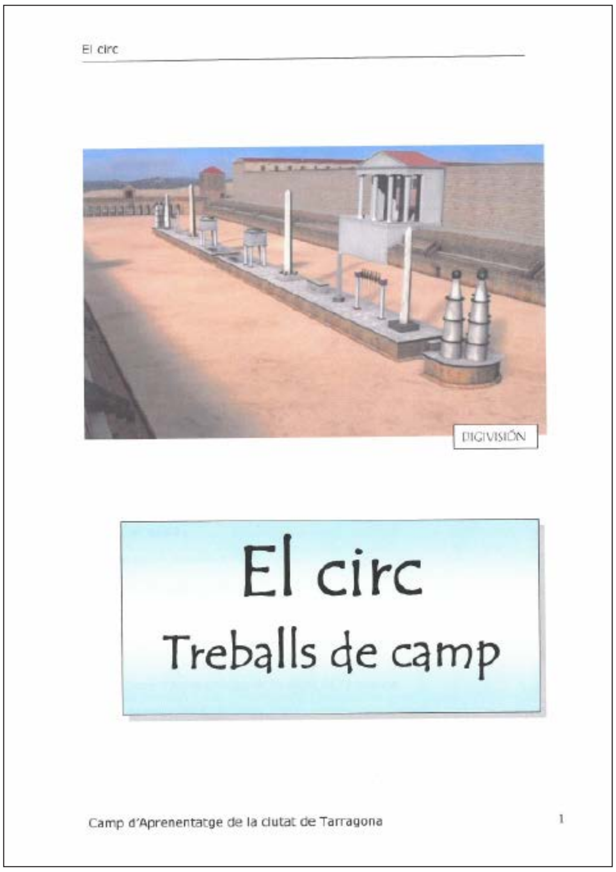


Figura 5. Quadern de l'alumnat d'ESO i Batxillerat.

- L'ús de la simulació i l'empatia per posar-se en el lloc dels altres i comprendre'n les sensacions, els sentiments, copsar les ideologies i preocupacions d'una època i donar una dimensió humana a les persones d'altres èpoques, procurant identificar-se amb elles.
- L'experimentació sensorial, punt de partida per aconseguir un aprenentatge significatiu i durador.

A l'interior i a l'exterior del circ s'han instal·lat diferents panells informatius, útils per als visitants individuals o en petit grup. Per a les tasques escolars resulten poc operatius: són petits i la informació no es veu bé amb els grans grups, formats entre 25 i 35 persones. D'altra banda, la manera d'explicar-se, tant pel que fa al fons com en la forma, es dirigeix a un públic adult interessat en l'arqueologia i la història, donant per coneguts molts termes i conceptes històrics, en cap cas infantil ni adolescent. Alguns dels exteriors no es troben en un estat de conservació gaire bo, fruit de les inclemències del temps i del vandalisme.

Per acabar, anotem unes propostes de millora, per facilitar-ne la divulgació per als grups i aconseguir un aprenentatge el més significatiu possible.

- Retorn de la maqueta de fusta que hi havia anteriorment sobre la part alta de la ciutat. D'aquesta manera és possible identificar el recorregut fet, entendre on es troben, com era i com funcionava el monument.
- Col·locar una gran fotografia o il·lustració del circ, de la maqueta o bé una imatge de l'edifici en ple funcionament, per tal de comprendre millor tot el procés de les curses. La repetició i l'ús de diferents codis faciliten la comprensió i la memorització.
- Incloure imatges reconstructives en els diferents punts de la visita: a la façana, al terrat, a les voltes..., de tal manera que els visitants comprenguin on es troben i se situïn en relació a tot l'edifici. En aquest cas, suggerim la inclusió de panells grans que permetin una visualització en un grup de 30 persones.
- Fer la projecció en una pantalla més gran, que resulti impactant a l'espectador. En lloc d'usar una televisió proposem un canó de projecció ja que les imatges resultarien molt més colpidores en sentir-se integrats en l'espai.
- Incloure una àrea d'interpretació amb vestuari, un carro i d'altres elements representatius d'una cursa.
- Situar maquetes i objectes manipulatius per a persones amb deficiències visuals.
- Substituir tots els panells exteriors deteriorats.

BIBLIOGRAFIA

COLLELLMIR, C. (2009). *Roma en miniatura*, Tarragona.

Competències bàsiques de l'àmbit social. Ciències socials: geografia i història, Departament d'Ensenyament, 2015.

IBÁÑEZ, M. A.; MONTARDIT, N.; TORTOSA, J.; VIRGILI, M. J. (2012). *Les ciutats en el món romà*, Tarragona.

LARRAÑAGA, Y.; MONTARDIT, N.; TORTOSA, J.; VIRGILI, M. J. (2004). *L'enigma de la Medusa*, Tarragona.

MONTARDIT, N.; PANADÈS, M.; TORTOSA, J.; VIRGILI, M. J. (2009). *Joc de la Tarragona romana. Itinerari II*, Tarragona.

MONTARDIT, N.; TORTOSA, J.; VIRGILI, M. J. (2012). *La maqueta de Tàrraco. Treballs de camp*, CdA de la ciutat de Tarragona.

MONTARDIT, N.; PANADÈS, M.; TORTOSA, J. (2014). *L'enigma de la Medusa. Activitats*, Tarragona.

MONTARDIT, N.; PANADÈS, M.; TORTOSA, J.; VIRGILI, M. J. (2014). *El circ. Treballs previs*, Tarragona.

MONTARDIT, N.; PANADÈS, M.; TORTOSA, J.; VIRGILI, M. J. (2014). *El circ. Treballs de camp*, Tarragona.

MONTARDIT, N.; PANADÈS, M.; ROIG, N.; TORTOSA, J. (2015). *Tàrraco des de l'aire. Material de l'alumnat*, Tarragona.

PLUCKROSE, H. (1993). *Enseñanza y aprendizaje de la historia*, Madrid.

RESUMS

LUDI CIRCENSES EN *HISPANIA*: TIPOLOGÍAS MONUMENTALES Y TESTIMONIOS ICONOGRÁFICOS

Trinidad Nogales Basarrate

Se presenta un estado de la cuestión de los conocimientos que hasta la fecha se tienen sobre los juegos circenses en Hispania. Después de referenciar brevemente las publicaciones fundamentales sobre el tema, se comentan, ciudad a ciudad, aquellos circos que son conocidos por sus restos monumentales o bien por referencias epigráficas, agrupados por provincias. Se presenta la figura del lusitano C. Appuleius Diocles como ejemplo de *agitator* de gran fama. Se comenta finalmente el arraigo de las carreras circenses en la sociedad romana, así como el desarrollo de las mismas y sus actores refiriendo algunos de los numerosos documentos iconográficos existentes, bien sean relieves, pintura mural o mosaicos.

ASPECTOS SOCIOLÓGICOS DE LOS *LUDI* CIRCENSES DURANTE LA ANTIGÜEDAD TARDÍA

Juan Antonio Jiménez Sánchez

En el presente trabajo analizamos algunos de los aspectos de la pasión que los *ludi circenses* despertaron entre la sociedad de la Antigüedad Tardía: la afición por las facciones; la importancia de las apuestas y cómo muchos seguidores se acercaron a la astrología y a la magia por ellas; la figura del auriga como ídolo de la multitud y las sediciones populares surgidas del fanatismo; el cristianismo y su compleja relación con los *ludi* (las condenas eclesiásticas, la secularización de los espectáculos y su posterior cristianización); y las causas de la decadencia y desaparición de los circenses.

EDITIS CIRCIENSIBUS: EL CIRCO COMO ESPACIO DEL EVERGETISMO Y LA AUTOREPRESENTACIÓN CÍVICA DE LAS ELITES HISPANAS

Javier Andreu Pintado

Una veintena de inscripciones documentan la realización en Hispania de actos munificentes relacionados con el circo, tanto contribuciones edilicias para la financiación de los edificios que albergaron los *ludi circenses* o de sus equipamientos como pago de los costes de las *editiones* de aquéllos. En el presente trabajo se pone en valor esa documentación, aun necesitada de un estudio monográfico, y se trata, a partir de ella, de obtener información sobre la popularidad de este tipo de espectáculos en la vida municipal hispanorromana y sobre las pautas del comportamiento *liberalis* de la elite local en la materia.

REPRESENTACIONS DE MIM ALS CIRCS: FONTS LITERÀRIES, DOCUMENTALS I ICONOGRÀFIQUES

Víctor González Galera

En aquest treball es fa una revisió de les fonts literàries, documentals i iconogràfiques que testimonien actuacions de mim als circs romans, amb atenció especial a les troballes més recents, i també s'analitzen les causes d'aquest fenomen. Tant les fonts literàries com documentació papirològica i la iconografia fan palesa la polivalència dels edificis d'espectacles antics, capaços d'acollir diversos tipus d'entreteniments, més enllà de l'ús principal per al qual foren concebuts. Pel que fa al circ, a banda de les curses de carros i cavalls, sabem que en aquest espai també tenien cabuda altres esbargiments, com ara *venationes*, dansa i pantomima, però també –i aquest és el tema que explorem aquí– drama, concretament mim.

MAGIA ET CIRCENSES

Celia Sánchez Natalías

El objetivo de este trabajo es hacer un breve repaso de las prácticas de magia agresiva desarrolladas en la esfera del circo, y más concretamente de las *defixiones*, también conocidas como tablillas de maldición. Con este propósito, se ofrece a continuación una panorámica de los testimonios papirológicos y epigráficos hasta ahora conocidos, para concluir con la presentación de una nueva (posible) *defixio* circense conservada en el Museo Archeologico Civico de Bologna.

ANIMALES EXÓTICOS EN EL CIRCO: LA REPRESENTACIÓN DE *VENATIONES* EN TERRACOTA

María Engracia Muñoz-Santos

En los circos no solo se realizaban carreras de carros, también se celebraban *venationes* o caza de animales. En la actualidad estos espectáculos han sido eclipsados por la ingente cantidad de bibliografía dedicada a las carreras de carros, las luchas de gladiadores y las ejecuciones de condenados a muerte. Pero poseemos fuentes e iconografía que nos recuerdan lo importantes que fueron estos espectáculos para la civilización romana en los museos, ya sea en vasos, mosaicos, lucernas, etc. O como es el caso, estas terracotas que aquí presentamos, que son piezas preciosas por la gran cantidad de información que nos ofrecen.

CABALLOS PARA EL CIRCO: ACERCA DE SU TRANSPORTE EN ÉPOCA ROMANA

Patricia Terrado Ortuño - Ada Lasheras González

Presentamos una aproximación a la investigación referente al transporte de caballos destinados a participar en las carreras circenses. Nuestro objetivo es conocer cómo se desarrollaba este proceso a través de unas embarcaciones especializadas, las *hippagōgoí*, gracias al testimonio de las fuentes literarias e iconográficas. Estudiamos, por tanto, esta tipología de embarcación, su uso y origen. Asimismo, examinamos la organización de este transporte, con especial atención a los agentes, públicos o privados, implicados. Finalmente, dedicamos una breve mención a las condiciones en que los équidos realizaban estas travesías marítimas.

EL MOSAICO DEL CIRCO DE BELL LLOC DEL PLA, GIRONA. UNA INTERPRETACIÓN GLOBAL

David Vivó Codina - Lluis Palahí Grimal - Marc Lamuà Estanyol

El mosaico del circo del Bell Lloc de Girona ha generado, desde su descubrimiento a finales del siglo XIX, una abundante bibliografía con numerosas interpretaciones y cronologías. Sin embargo ha sido estudiado siempre como un elemento singular. En esta comunicación proponemos una lectura, que creemos definitiva, del mosaico del circo y a su vez contextualizarlo con su entorno arquitectónico conjuntamente con los dos mosaicos que lo acompañaban, uno con la imagen de Belerofonte y el otro con las de Teseo y Ariadna. Así, el conjunto adquiere una simbología representativa que sobrepasa la propia iconografía del mosaico insertándose en la imagen que el *dominus* quiere transmitir, en el marco de una verdadera arquitectura del poder.

LA REPRESENTACIÓN DEL CIRCO EN EL MOSAICO DE NOHEDA

Miguel Ángel Valero Tévar

Las figuras de circos en la musivaria romana es un hecho recurrente. Si bien la correspondencia de las imágenes plasmadas en los mosaicos con los edificios lúdicos concretos, no siempre resulta sencilla por la tendencia a considerar que las iconografías corresponden a representaciones convencionales de este tipo de construcciones. En el mosaico de la *villa* de Noheda se documenta una representación de un circo en el que se reflejan diversos elementos componentes de la edificación, pero es la posible aparición de *Scylla* la que otorga singularidad a la pieza, pues resultaría ineludible entonces su correspondencia con el Hipódromo de Constantinopla.

EL CIRCO MÁXIMO EN LAS MONEDAS Y MEDALLONES ROMANOS (S. II-III dC.)

Marta Campo

Las representaciones del Circo Máximo en las monedas y medallones romanos son especialmente significativas por haber sido realizadas por orden del emperador, lo que las convierte en documentos oficiales fabricados bajo la supervisión del estado. Los abridores de cuños de la ceca de Roma debían conocer de primera mano el monumento, aunque la pequeña dimensión de los cospeles les obligó a esquematizar o sintetizar los elementos más significativos del edificio. La mayoría de las representaciones del Circo Máximo se puede relacionar con un motivo concreto como obras de ampliación y restauración del edificio o grandes celebraciones como los *Ludi Saeculares*.

UN CONTORNAT AMB ICONOGRAFIA CIRCENSE PROCEDENT DE CAN SOLÀ DEL RACÓ (MATADEPERA, VALLÈS OCCIDENTAL)

Pere Canela Cafaro - Joaquim Folch Soler - Lourdes Moret Pujol

El contornat del s. IV dC descobert a les excavacions de Can Solà del Racó, commemora, al seu revers, la fama d'un cavall de les carreres del circ, representant-lo amb un gran realisme i amb els detalls iconogràfics que l'identifiquen com a tal: guarniments, llorer i cinta identificadora de la facció. La llegenda BALSAMVS ens indica el nom del cavall. A l'anvers, la representació i el nom del poeta Horaci evoquen, juntament amb la imatge circense del revers, la cultura i tradicions de la Roma clàssica i pagana, precisament en uns temps en què aquesta cultura està en plena transformació.

LOS *LUDI CIRCENSES* DE *CALAGURRIS IULIA* A TRAVÉS DE LAS CERÁMICAS DE GAYO VALERIO VERDULO

José Luis Cinca Martínez

Las cerámicas de paredes finas con el sello de Gayo Valerio Verdulo, son un testimonio único para el conocimiento de los *ludi circenses* que tienen lugar en *Calagurris* durante la segunda mitad del siglo I. Los pequeños cuencos inspirados en productos galos y elaborados en el alfar de la Maja (Pradejón, La Rioja) y en Quilinta (Viana, Navarra), tienen decoración a molde en el exterior, desarrollan escenas complejas de diferente temática y entre ellas, carreras de carros que se celebran en el circo calagurritano, con una excepcional epigrafía intradecorativa alusiva a la escenografía desarrollada.

UN MOLDE CERÁMICO CON ESCENA DE *LUDI CIRCENSES* HALLADO EN EL BARRIO DEL FORO DE *CARTHAGO NOVA*

Jaime Vizcaíno - José Miguel Noguera - María José Madrid

Las recientes excavaciones arqueológicas en la ladera meridional del cerro del Molinete han documentado un molde cerámico bivalvo con una escena circense. En este trabajo analizamos la pieza, deteniéndonos especialmente en su iconografía. Dicho estudio y, de modo especial, su tipología y contexto, permiten situar la cronología a mediados del siglo III. Paralelamente, insistimos en las hipótesis acerca de la función de este tipo de objetos, al parecer destinados a la elaboración de dulces.

UNAM DIEM IN CIRCO. ICONOGRAFÍA CIRCENSE EN LA *COLONIA IULIA ILICI AUGUSTA*

Ana María Ronda Femenia - Mercedes Tendero Porras

A pesar de no haber encontrado en *Ilici* edificio circense conocido hasta el momento, las imágenes del circo romano han llegado hasta nosotros gracias a fuentes materiales representadas en distintos soportes de variadas características y usos. El entalle que fue el adorno de una sortija, un sello y un molde de pastelero, son los objetos que analizamos y que nos indican la presencia de las imágenes de los *ludi circenses* en la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad.

OMNIUM AGITATORUM EMINENTISSIMUS. L'ICONOGRAFIA DELL'AURIGA VITTORIOSO SU UNA MATRICE DA AGRIGENTO

Valentina Caminneci

Con l'elogio di Diocle introduciamo un contributo all'iconografia dell'auriga vittorioso nelle competizioni circensi, partendo da un oggetto, rinvenuto nell'area del foro di Agrigentum. Si tratta di una matrice fittile frammentaria, con la raffigurazione di un auriga trionfante accanto ai "cilindri di premio". Della scena rimane poco, ma dai confronti ci sembra verosimile una proposta di datazione al IV secolo d.C. Generalmente si pensa che tali matrici servissero per pani o dolci, realizzati per occasioni speciali, come i ludi circensi, molto amati anche in Sicilia.

RELAZIONE PRELIMINARE SULLE NUOVE ACQUISIZIONI SUL CIRCO MASSIMO: INDAGINI ARCHEOLOGICHE 2009-2016

Marialetizia Buonfiglio

L'intervento che si è appena concluso nell'area archeologica del Circo Massimo ha permesso di approfondire lo stato delle conoscenze di alcuni settori dell'emiciclo. Le ricerche recenti si sono concentrate all'interno di alcuni fornici e nel settore antistante l'arco di Tito, di cui è stato possibile riproporre la planimetria e la ricostruzione virtuale dell'alzato. Sono anche state indagate alcune fasi di occupazione degli ambienti e degli spazi del circo tra il periodo tardoantico e medievale.

LA DECORAZIONE ARCHITETTONICA E SCULTOREA DELL'ARCO DI TITO AL CIRCO MASSIMO

Stefania Pergola - Andrea Coletta

Gli scavi recenti nell'area dell'emiciclo del Circo Massimo hanno riportato alla luce i resti dell'Arco di Tito, permettendo quindi una nuova elaborazione della struttura del monumento. L'analisi degli elementi architettonici e decorativi, sia quelli scoperti nelle ultime indagini sia quelli relativi a interventi precedenti, hanno consentito uno studio più approfondito del monumento, con la possibilità di attribuzione di numerosi frammenti sia architettonici sia scultorei. Questo ha permesso di elaborare una ipotesi di ricostruzione grafica dell'arco, che si presentava a tre fornici e con uno sviluppo verticale notevole, dovuto al suo inserimento all'interno di una costruzione preesistente, quella del Circo Massimo. La lavorazione dei marmi, sia nel dettaglio architettonico sia nello sviluppo delle scene figurate, si ricollega allo stile di alcuni monumenti di età flavia e al tema del trionfo giudaico dell'imperatore Tito.

THE CIRCUS MAXIMUS: ACTUAL RESULTS AFTER THE LAST SURVEYS, USING ADVANCED INSTRUMENTS AND TECHNOLOGIES

Domenica Dininno

The area of Circus Maximus is currently undergoing restoration and re-opening to the public with the project. This article aims to present the preliminary data of a PhD project still underway, named "The Circus Maximus in the urban arrangement of the region XI: diachronic reconstruction and topographical development through the application of new technologies", conducted by the University of Pisa and Bruno Kessler Foundation of Trento, Italy. The project investigates the Circus with a new methodological approach for the site, i.e. photogrammetry, 3D modelling and a relational database The investigation, through a total review of historical and data and new archaeological surveys want to lead to a final digital product that contain the collected historical data of the ruins in one accessible portal/informatics system. The results could be accessible by the Soprintendenza for consultations and for developing restoration and fruition policies.

EDIFICIOS DE ESPECTÁCULOS EN *CALAGURRIS* (CALAHORRA, LA RIOJA): EL CIRCO

José Luis Cinca Martínez

La concesión en el último cuarto del siglo I aC. a *Calagurris* del *status* como municipio de derecho romano, supone no solo la concesión de la ciudadanía a sus habitantes, sino también la construcción de una ciudad con todos los elementos de la civilización romana. El desarrollo urbano que tiene lugar a partir de ese momento y a lo largo del siglo I, implica también su mo-

numentalización y la construcción de edificios para espectáculos como es el caso del circo donde celebrar carreras de carros, cerrando por el norte el espacio urbano de la ciudad antigua.

NUEVAS APORTACIONES AL CONOCIMIENTO DEL CIRCO ROMANO DE SAGUNTO Y SU ENTORNO MONUMENTAL

José Manuel Melchor Monserrat - Josep Benedito Nuez - Francisco García García - Fernando Fco. Buchón Moragues

El circo romano de Sagunto es conocido desde antiguo y fue excavado muy puntualmente sin una planimetría científica global, finalmente fue arrasado por viviendas, y hoy solamente quedan una puerta y una pequeña parte de la cimentación de la gradería. Las fotos inéditas de los bombardeos italianos de la guerra civil permiten observar la extensión del circo. Los hallazgos arqueológicos de la última década indicarían la existencia de un conjunto monumental del siglo II dC. (formado por una gran plaza pública, el circo y un puente), que ocuparía la expansión de *Saguntum* hasta el rio Palancia, amortizando la zona extramuros de la ciudad augustea.

VIDAS PARALELAS: LOS CIRCOS DE *SAGUNTUM* Y *VALENTIA.* NUEVOS DATOS SOBRE SU DISPOSICIÓN EN LA TRAMA URBANA

Mirella Machancoses López - José Luis Jiménez Salvador

Se efectúa una puesta al día de los datos referidos a los circos de *Saguntum* y *Valentia*, separados apenas por 16,5 mp. Los dos proyectos coincidieron no solo en el tiempo, primera mitad del siglo II dC., sino en el planteamiento urbanístico, al escoger para su ubicación sendas áreas periféricas, próximas a cauces fluviales y con un marcado carácter de límite urbano. El enorme esfuerzo económico que debió exigir su construcción ha de verse como una muestra del apogeo alcanzado por las dos ciudades en la etapa álgida de la dinastía antonina

EL CIRCO ROMANO DE *SEGOBRIGA* (SAELICES, CUENCA). CARRERAS SOBRE LAS LÁPIDAS

Rosario Cebrián Fernández - Ignacio Hortelano Uceda - Joaquín Ruiz de Arbulo Bayona

Con el hallazgo del circo romano, el pequeño *municipium* de *Segobriga* se convierte en la cuarta ciudad de Hispania –después de las tres capitales *Tarraco, Corduba* y *Emerita Augusta*– en la que conocemos sus tres edificios de espectáculos: teatro, anfiteatro y circo. Su aparición confirma la complejidad de su vida urbana como gran metrópolis minera y el dinamismo de sus elites decurionales durante el siglo II dC. El desmantelamiento parcial de una necrópolis precedente para su construcción ha proporcionado una gran cantidad de información arqueológica y epigráfica de primer orden pero aún desconocemos si el edificio llegó a ser terminado.

¿EXISTIÓ UN CIRCO ROMANO EN LA ANTIGUA *CONSABURA* (CONSUEGRA, TOLEDO)?

Juan F. Palencia García - Francisco J. Giles Pacheco

La revisión de las fuentes históricas, tanto grecolatinas como documentales, junto a los datos arqueológicos procedentes de las intervenciones de 1964-1967 y 2015, unido al estudio de la trama urbana tanto antigua como moderna (vuelos americanos de 1945-46 y 1956), parecen confirmar la existencia de un circo romano en la actual ciudad de Consuegra (Toledo, Castilla-La Mancha).

EL CIRCO DE LA *COLONIA AUGUSTA FIRMA ASTIGI* (ÉCIJA, SEVILLA)

Inmaculada Carrasco Gómez - Alejandro Jiménez Hernández

A partir de los restos documentados en distintas intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en el sector norte de la *Colonia Augusta Firma Astigi* (Écija, Sevilla) –cimentaciones ejecutadas en *opus caementicium* asociados a firmes de arena o albero sobre potentes capas de grava de nivelación–, presentamos una hipótesis de las trazas del circo de *Astigi*, al que acompaña toda una serie de hallazgos muebles e inmuebles que muestran el gusto de los astigitanos por los espectáculos circenses.

ACERCA DE UN CIRCO ROMANO EN *CARTEIA* (SAN ROQUE, CÁDIZ)

Manuel Jaén Candón - Alejandro Jiménez Hernández - José Peña Ruano - Teresa Teixidó Ullod- Inmaculada Carrasco Gómez

La identificación de un circo intramuros de la ciudad de Carteia ha sido un hallazgo inesperado. El análisis conjunto de las series de fotografías aéreas desde 1945 junto con una cartografía actualizada explotada con herramientas SIG, ayudó a reinterpretar unas estructuras excavadas hace más de 50 años, con cerca de 93 m de longitud, que corresponden al basamento del graderío occidental del circo. Se realizó una prospección geofísica tendente a contrastar este extremo y a definir su forma y dimensiones cuyos resultados confirmaron la hipótesis inicial.

EL URBANISMO EN TORNO AL CIRCO ROMANO DE *AUGUSTA EMERITA*

Mª Victoria Rosique Rodríguez - Pedro Mateos Cruz - Oliva Rodríguez Gutiérrez

El circo romano de *Augusta Emerita* se situaba en un espacio extramuros de la ciudad, cercano a infraestructuras esenciales como el acueducto de San Lázaro y la calzada que unía la colonia con *Metellinum* y *Caesaraugusta*. Constituido como uno de los ejes articuladores del área periurbana oriental, en su entorno se aunaban estructuras asociadas a usos diversos, destacando las áreas funerarias de sus inmediaciones, así como ciertas construcciones relacionadas con el ámbito doméstico, industrial y termal.

ARQUITECTURA AUXILIAR Y PERIFÉRICA DEL CIRCO ROMANO DE MÉRIDA

Francisco Javier Heras Mora

La instalación del circo romano de Mérida, décadas después de la fundación de la colonia, debió suponer una importante alteración de los espacios y lo usos en el área urbana donde se enclava. La propia dinámica del circo pudo exigir nuevas construcciones donde atender ciertas necesidades emanadas de las carreras, aguardo de animales y carros en torno al momento de las competiciones. Se presenta un edificio exento, inmediato a la fachada del recinto circense, de gran porte y dimensiones, que responde a un diseño y esquema claramente funcionales y racionales. Estas cualidades, compartidas por otros modelos arquitectónicos con cometidos eminentemente prácticos, permiten contemplarlo, efectivamente, como una arquitectura auxiliar y complementaria en relación con el circo.

O CIRCO ROMANO DE MIRÓBRIGA, SANTIAGO DO CACÉM, PORTUGAL

Rui Fragoso

O circo romano de Miróbriga é um monumento singular no panorama arqueológico nacional português. Pretendemos por isso revigorar, dignificar e valorizar o sítio arqueológico de modo a este poder assumir-se definitivamente como um espaço de conhecimento e também de lazer. A revitalização deste sítio arqueológico, tem como objetivo conjugar o conhecimento científico, a educação patrimonial e o turismo.

Para a concretização desta intenção é indispensável proceder-se à escavação arqueológica do sítio, conservar e restaurar as estruturas identificadas. As grandes linhas orientadoras da nova museologia defendem que o museu deve abranger o património extramuros e *in situ.*

EL CIRC, UN EDIFICI D'ESPECTACLES COM A ELEMENT VERTEBRADOR DE L'URBANISME DE TÀRRACO: 35 ANYS DE RECERQUES

M. Teresa Miró i Alaix

El treball recull les intervencions realitzades en l'àmbit del circ romà de Tàrraco entre 1981 i 2016 per obtenir dades per a una síntesi dels descobriments relacionats amb el monument en aquest període.

EL CIRC DE TÀRRACO I L'ARQUEOLOGIA DE LA IL·LUSTRACIÓ (1762-1813)

Jaume Massó Carballido

En la historiografia referent al circ de Tàrraco, el període 1762-1813 ens mostra un conjunt realment impressionant de noms i d'obres, per bé que cal dir que la informació arqueològica que conté ha estat sovint menystinguda pels autors posteriors. El text recull les referències o recerques aportades per diferents autors, artistes, viatgers i personatges il·lustrats, com R. Foguet, F. Bonifàs, H. Flórez, W. Conyngham, A. Ponz, C. B. González de Posada i A. de Laborde, entre altres. I conclou amb les importants pèrdues patrimonials causades per l'assalt i l'ocupació de Tarragona per l'exèrcit napoleònic, especialment durant el violent abandonament de la ciutat l'agost de 1813, que afectà traumàticament la capçalera oriental del circ romà.

XAVIER DUPRÉ, IMPULSOR DE LA INVESTIGACIÓN Y LA RECUPERACIÓN URBANA DEL CIRCO DE TARRACO

Xavier Aquilué

Se realiza una semblanza personal de las actividades arqueológicas realizadas por el Dr. Xavier Dupré i Raventós (1956-2006) durante su etapa profesional desarrollada en Tarragona entre los años 1981 y 1990, especialmente las relacionadas con la investigación, la difusión y la recuperación urbana del circo de Tarraco.

MATERIALS I TÈCNIQUES CONSTRUCTIVES EMPRADES EN L'EDIFICACIÓ DEL CIRC DE TÀRRACO

Moisés Díaz - Lluís Piñol - Imma Teixell

Aquest treball es basa en les dades ja publicades i també als darrers treballs realitzats al circ de Tàrraco, centrats en els sectors de la Capçalera i de la grada septentrional. A partir d'aquí plan-

tegem quins sistemes constructius, quins elements auxiliars es van emprar, o quines solucions arquitectòniques s'apliquen en l'erecció de l'edifici d'espectacles, i el seu encaix en la ciutat de finals del segle I dC. Això comporta, a més, fer un repàs dels sistemes de circulació dels espectadors, i també hem analitzat un element que es conserva de forma irregular però clau: l'arena.

EL CIRC DE TÀRRACO DURANT EL PERÍODE TARDOANTIC: L'AMORTITZACIÓ DELS ACCESSOS A LA *SUMMA CAVEA*

Moisés Díaz - Lluís Piñol - Imma Teixell

Les excavacions realitzades l'any 1995 a la volta situada al carrer Trinquet Vell núm. 16 de Tarragona van permetre documentar un accés a la graderia septentrional de l'edifici, que conduïa des de l'arena a la *summa cavea*. Anys més tard, se'n va trobar un altra d'idèntica a la plaça dels Sedassos. Els treballs arqueològics en totes dues voltes atorgaren la documentació d'una sèrie de nivells i estructures tardanes que il·lustren el canvi funcional que va patir l'espai en època tardoantiga, ús configurat en espais domèstics a dues alçades, amb accessos diferenciats, i amb compartimentacions internes sorgides del desmantellament de part de les estructures altimperials, i que també ocuparen part de l'arena del circ, transformant l'espai "públic" al servei d'un emprament privat.

RESULTATS PRELIMINARS DE LES EXCAVACIONS A LA GRADERIA DEL CIRC, CARRER DELS FERRERS 23-27 (ANY 2016)

Josep Francesc Roig Pérez - Joan Menchon Bes - Imma Teixell Navarro

Es presenten els resultats preliminars de les intervencions arqueològiques dutes a terme als números 23-27 del carrer dels Ferrers de Tarragona. Al subsòl d'aquests solars es va documentar la continuació, en sentit oest, de la graderia septentrional del circ de Tàrraco, a més d'una potent i àmplia ocupació medieval i una magnífica escala monumental de cronologia moderna, construïda per facilitar l'accés a un jardí privat o *hort clos*.

CABALLOS EN EL CIRCO DE *TARRACO*. UNA REFLEXIÓN ARQUITECTÓNICA Y ARQUEOZOOLÓGICA

Lídia Colominas - Joaquín Ruiz de Arbulo

Un hallazgo efectuado en los bajos del Ayuntamiento de Tarragona permitió descubrir los pilares laterales de uno de los *carceres* del circo de *Tarraco*. Llamó la atención sin embargo su relativa estrechez, sobre todo si se comparaba con las medidas del circo de Majencio, saltando la duda de si con esa anchura podían encajar en su interior los cuatro caballos de una cuadriga. Con este artículo pretendemos abordar esta cuestión desde un punto de vista innovador: el estudio arquitectónico de los *carceres* y el estudio osteométrico de los caballos.

LA INSCRIPCIÓN MONUMENTAL DEL CIRCO DE *TARRACO*: PRIMERA HIPÓTESIS RECONSTRUCTIVA

Diana Gorostidi Pi - Julio César Ruiz Rodríguez

Las características formales de una serie de pequeños fragmentos con restos de una inscripción monumental recuperados en el circo de *Tarraco* durante las recientes excavaciones realizadas el año 2013 permiten relacionarlos con otros semejantes procedentes de las intervenciones del 1985 y, en consecuencia, reconstruir parte de un único epígrafe. A pesar de la exigüidad del

texto conservado, es posible identificar el nombre del emperador Domiciano y la participación de un alto magistrado, probablemente un *flamen* provincial, así como la intervención del propio concilio provincial. Se presenta aquí por primera vez una propuesta de lectura con ambos grupos de inscripciones, teniendo en cuenta los cinco fragmentos que han conservado un mayor contenido textual.

UNA *FIGLINA* AL SUBSÒL DEL CIRC DE TÀRRACO: PRODUCCIÓ CERÀMICA INTRAMURS DE LA CIUTAT EN ÈPOCA JULIOCLÀUDIA

Pere Gebellí Borràs

L'any 1996 es realitzà una excavació extensiva a la Plaça de la Font mercès a la qual es documentaren fases ocupacionals des d'època romano-republicana fins al segle XX. Presentem aquí, molt sintèticament, la fase IV, que pot datar-se entre el 15/30 dC. Aquesta fase es correspon a l'ocupació de part de la nostra zona d'intervenció per estructures de tipus industrial: unes basses de decantació d'argiles, un sector de treball annex i uns *horrea*. L'estudi dels materials d'aquesta fase corrobora la producció de ceràmiques comunes. L'amortització definitiva de les estructures es pot establir cap al 60 dC.

CERTAMINA EN EL CIRCO DE *TARRACO* COMO ESPECTÁCULOS PROVINCIALES

Jesus Carruesco - Joaquín Ruiz de Arbulo

La relación del circo de *Tarraco* con el gran complejo arquitectónico de la provincia *Hispania citerior* obliga a recordar que las ceremonias de culto imperial incluían festivales de distintos tipos. Los paralelos existentes con otros casos comparables (los complejos de *Ancyra*, *Narbo*, *Lugdunum*) permitirá una mejor comprensión de las funciones variadas del circo tarraconense como un edificio al servicio de las grandes ceremonias provinciales. Asimismo, diversos indicios en la documentación tarraconense (arquitectónicos, epigráficos, iconográficos), así como la comparación con algunos centros de la Narbonense (*Nemausus*, *Massalia*, *Vienna*), permiten postular la organización de juegos griegos (*agônes*) como uno de los tipos de certámenes celebrados en el circo de Tárraco.

ESTRATÈGIES DIDÀCTIQUES PER AL CONEIXEMENT DEL CIRC DE TÀRRACO

Núria Montardit Bofarull - Marta Panadès Manresa - Jordi Tortosa Giménez - Montse Veses Ferrer

El Camp d'Aprenentatge de la ciutat de Tarragona, com a servei educatiu del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, compta amb nombrós material didàctic objectual i textual, referit al circ romà de Tàrraco i dirigit als alumnes de 6 a 20 anys. La nostra tasca de divulgació del patrimoni ens porta a usar tècniques pedagògiques innovadores per a aconseguir un aprenentatge significatiu i durador, amb la voluntat de valorar i preservar el territori, com el treball sensorial, l'ús de l'empatia i la simulació, el joc o la reconstrucció històrica.